michel foucault

la gran extranjera

para pensar la literatura

Lectulandia

¿Qué relación tenía Foucault con la literatura? Se sabe que era un lector apasionado y erudito, que la biblioteca de su madre le reveló a los clásicos franceses y grecolatinos, y que su admiración por Faulkner lo llevó a hacer un viaje por tierras faulknerianas. Más allá de estas notas biográficas, también se sabe que las lecturas literarias atravesaron toda su producción teórica. Es por eso que resulta clave entender cómo pensaba la literatura, cómo se apropiaba de textos y autores.

La gran extranjera contiene una serie de intervenciones de Foucault acerca de la literatura y el lenguaje, que no sólo funcionan como compendio de su concepción de la literatura sino que ofrecen pistas para abordar su obra. Así, Foucault indaga en la relación entre literatura y locura a partir del análisis de obras de Shakespeare, Cervantes y Diderot. Si la locura es lo otro de la razón y por lo tanto lo que nos permite vislumbrar sus contornos históricos, la literatura es ese discurso capaz de expresar el orden del mundo en un momento dado y, a la vez, su dimensión de exceso, de desborde. Foucault también explora, a partir de los personajes de Sade, el vínculo entre la literatura, el deseo y la verdad. Sin proponérselo, estos textos echan luz sobre las tesis de clásicos como *Historia de la locura, Las palabras y las cosas, Raymond Roussel, El nacimiento de la clínica* o *El orden del discurso*.

Este libro viene entonces a desplegar la evidencia de que la literatura es la «gran extranjera», aquella que está al otro lado de las fronteras de los sistemas de pensamiento. Muestra a la vez el modo magistral, estratégico, en que Foucault elige leer la literatura y la historia de la cultura.

Lectulandia

Michel Foucault

La gran extranjera

Para pensar la literatura

ePub r1.0
turolero 21.05.15

Título original: *La grande étrangère. A propos de littérature*
Michel Foucault, 2013
Traducción: Horacio Pons

Editor digital: turolero
Aporte original: Spleen
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Los editores agradecen a la familia Foucault,
a Daniel Defert, a Bertrand Richard y al IMEC.

¿En qué sentido la literatura es «la gran extranjera»?

Edgardo Castro[1]

El presente volumen contiene una serie de intervenciones —emisiones de radio, conferencias— acerca de la literatura y del lenguaje, pronunciadas por Michel Foucault entre 1963 y 1971. Los editores franceses han querido reunirlas bajo el título de *La gran extranjera*. Esa decisión justifica algunas reflexiones que pueden echar luz sobre el objeto central de los textos. Empecemos por la expresión en sí, que proviene del propio Foucault, de una entrevista o, mejor, una conversación que tuvo lugar en 1975, en ocasión de la publicación del libro *Le Voyage à Naucratis*. Además de Foucault, participaron de ella el autor del libro, Jacques Almira, y el periodista Jean Le Marchant.

Para comprender el sentido y el alcance de la expresión en cuestión, conviene detenerse en el contexto exacto en que aparece. Esa breve conversación —al menos en su versión publicada—[2] comienza con una curiosa anécdota que refiere Foucault, según la cual el día de Navidad recibe un llamado telefónico en el que le solicitan la evaluación de un manuscrito, precisamente el del libro de Almira. Seguidamente, la conversación se desplaza hacia los autores que de algún modo formaron parte del trabajo de escritura de *Le Voyage à Naucratis* y que constituyen, retomando otra expresión de Foucault, las «joyas del escritor»: Flaubert, Balzac, Zola, Joyce, Maupassant, Borges, Proust, Kafka, Roussel… En un determinado momento de la conversación, Le Marchant le pregunta a Foucault si lee a los escritores contemporáneos. Y él responde: «Poco. […] Para la gente de mi generación, la gran literatura era la literatura norteamericana. […] La literatura era la gran extranjera».[3]

Tomada en su contexto, la expresión «la gran extranjera» se refiere a la literatura contemporánea respecto de su generación, a la que no pertenecen, al menos en términos cronológicos, varios de los autores de los que Foucault se ocupa en las intervenciones reunidas en el presente volumen, como Shakespeare, Cervantes, Diderot o Sade. En este sentido, entonces, respecto de la literatura que Foucault aborda en sus intervenciones, no parece que podamos hablar de una gran extranjera. Y, si tomamos la cronología y la contemporaneidad en otro sentido, esto es, en relación con el trabajo que llevó a cabo Foucault durante los años en que estas intervenciones sobre la literatura fueron pronunciadas, tampoco. En efecto, basta con hojear la *Historia de la locura*, *Raymond Roussel* o *Las palabras y las cosas* para darse cuenta de que la literatura no es una extranjera. Al contrario, y ello no sólo por el estilo con que estos libros están escritos, sino sobre todo por el hecho de que la literatura desempeña en cada uno de ellos una función esencial respecto de las tesis que sostienen. Así, por ejemplo, en *Las palabras y las cosas*, la relación de exclusión entre el ser del lenguaje y el ser del hombre hace de la literatura moderna la manifestación de la eminente muerte del hombre. Y a la gran presencia de la

literatura en sus libros, especialmente durante la década de 1960, hay que agregar los otros escritos, artículos, prefacios o introducciones, dedicados, para mencionar sólo algunos nombres, a Sade, Blanchot o Bataille.

Por ello, en las presentaciones a cada una de las partes del presente volumen, los mismos editores franceses que escogieron el título no dejan de insistir en esa relación tan estrecha entre las intervenciones aquí reunidas y los libros de Michel Foucault. A nuestro modo de ver, muy justa y apropiadamente.

Y, sin embargo, aunque con un sentido diferente al que Foucault atribuye a la expresión «la gran extranjera» en la conversación citada, puede decirse que la literatura es, en su pensamiento, una gran extranjera. Pero ¿en qué sentido lo es?

***

Acerca de estas intervenciones, el lector encontrará, en las notas de los editores franceses, las informaciones precisas sobre las circunstancias en que tuvieron lugar. Por el momento, basta consignar que se trata de tres grupos temáticos. El primero se ocupa de la relación entre el lenguaje y la locura, y reúne dos emisiones de radio de 1963, «El silencio de los locos» y «El lenguaje como locura». El segundo está constituido por las dos sesiones de la conferencia «Literatura y lenguaje», pronunciada en Bruselas en 1964. Y el tercero, por las dos sesiones de otra conferencia, esta vez sobre Sade, pronunciada en 1970 en la Universidad de New York-Búfalo, cuyos temas fueron retomados en 1971 en Montreal. El orden de estos bloques sigue, como vemos, un criterio temporal. Resumiendo en términos extremadamente escuetos la línea de desarrollo del conjunto, podría decirse que se ocupa de la literatura en relación con la locura, el ser del lenguaje y el deseo.

Ahora bien, es precisamente respecto de cada una de estas tres dimensiones donde la literatura aparece precisamente como una gran extranjera. Así, en «El silencio de los locos», a partir de algunas escenas escogidas de *El rey Lear* de Shakespeare y del *Quijote* de Cervantes, Foucault demuestra cómo esta literatura pone en escena esa dimensión trágica de la locura respecto de la cual nuestra cultura ha querido mantenerse a distancia y echar sólo una mirada lejana. Más tarde, en el siglo XVIII, también Diderot, en *El sobrino de Rameau*, ha mostrado el «blasón sin palabras de la locura» mediante gestos extremos condensados en gritos, lágrimas y risas. Y, con una simetría inversa, en que los gestos son desplazados por un discurso de minucioso despliegue argumentativo, Sade nos ha revelado «la pura locura de un corazón desmesurado».

Si la locura es, como insiste Foucault, lo otro de la razón y, por lo tanto, lo que nos permite comprender el contorno que dibuja sus fisonomías históricas —como el gran juego entre razón y sinrazón en los siglos XVII y XVIII—, ello es posible, en gran medida, porque esta ajenidad se hace presente en la literatura. En este sentido, la

historia de la razón no puede prescindir de la ajenidad de la literatura. Por ello, la *Historia de la locura en la época clásica*, es decir, desde la institución del hospital general a la aparición del asilo psiquiátrico, de Descartes a Kant, es al menos en cierta medida una historia de la literatura.

La segunda intervención, «El lenguaje como locura», profundiza aún más esa dimensión de ajenidad de la literatura, lo que hace de ella esa gran extranjera. La tesis expuesta por Foucault en esta emisión radial consiste precisamente en sostener que «la posibilidad de hablar y la de estar loco [ser otro, extranjero] son, en un aspecto muy fundamental, contemporáneas y como gemelas». El hombre que habla se sirve de esta posibilidad, es «un hacedor de ocurrencias», un «maestro artesano de metáforas».

La conferencia «Literatura y lenguaje» explora otro aspecto de esa ajenidad de la literatura. En este caso, se trata de la ajenidad respecto del lenguaje y la obra. La literatura, sostiene Foucault, no es ni lenguaje ni obra, ni lenguaje transformado en obra ni ocasión para la obra de fabricarse un lenguaje. Ella es «profanación» del lenguaje y de la obra, sea en la forma de transgresión, de reiteración o de simulacro, cuyas figuras son, respectivamente, Sade, Chateaubriand y Proust.

La última conferencia trata de la relación entre verdad y deseo en el acto de escritura, en este caso de Sade, tal como se despliega en *La nueva Justine* o *Las desgracias de la virtud*, pero también en la *Historia de Juliette* o *Las prosperidades del vicio*. A la luz de estos trabajos, en la primera sesión Foucault se pregunta ¿qué significa para Sade escribir? Y en la segunda, ¿cuál es para Sade la función de la escritura? En las respuestas, la ajenidad de la literatura se hará de nuevo presente. El acto de escritura, sostiene Foucault, suprime las fronteras entre lo real y lo imaginario, permite borrar los límites del tiempo (del agotamiento, del cansancio, de la vejez); es la ilimitación del límite, la emergencia de la irregularidad, la supresión de la separación entre lo que está permitido y lo que no lo está. En efecto, en Sade, verdad y deseo no juegan el uno contra el otro; en el discurso libertino, «el discurso verdadero multiplica el deseo» y «el deseo hace cada vez más verdadero el discurso».

***

Pero no se trata de eximir al lector de leer las intervenciones reunidas en este volumen. Creemos que las indicaciones que acabamos de señalar son suficientes para comprender en qué sentido es posible hablar de la literatura como de una gran extranjera.

Como dijimos, los editores franceses se han ocupado de poner de relieve el nexo que existe entre estas intervenciones y los libros de Foucault. Este nexo es evidente en cuanto concierne a las emisiones «El lenguaje de la locura» y la *Historia de la locura en la época clásica*. De alguna manera, en efecto, estas emisiones constituyen un

rastreo del uso de la literatura en la descripción foucaultiana de la experiencia de la locura en los siglos XVII y XVIII. Menos evidente es quizá la relación entre la conferencia «Literatura y lenguaje» y *Las palabras y las cosas*. Al respecto, puede decirse que el lector encontrará en esta conferencia una descripción muy precisa de lo que Foucault entiende por literatura en esta obra de 1966. En la «Conferencia sobre Sade», como también señalan los editores franceses, nos encontramos con un ejercicio de análisis que se sitúa en la línea de *El orden del discurso*. Los temas en gran medida se superponen: las funciones de la escritura, la relación entre deseo, discurso y verdad, la materialidad del lenguaje, etc.

Por ello, si bien es posible leer estas intervenciones como una especie de compendio acerca de la concepción foucaultiana de la literatura en el período que va de 1963 a 1971, también es posible servirse de esta lectura para abordar sus libros ya clásicos desde la perspectiva de la literatura y, más precisamente, de su ajenidad, de lo que hace de ella una «gran extranjera».

Presentación de la edición francesa

«Antaño leí mucho lo que se da en llamar “literatura”. A la larga rechacé una gran parte por incapacidad, sin duda porque no tenía el código adecuado para leer. Ahora [1975] surgen libros como *Bajo el volcán* o *El mar de las Sirtes*. Un escritor que me gusta es Jean Demélier; *Le Rêve de Job* me sorprendió mucho. También los libros de Tony Duvert. En el fondo, para las personas de mi generación, la gran literatura era la literatura norteamericana, era Faulkner. Es probable que el hecho de no tener otro acceso a la literatura contemporánea que el que me daba una literatura extranjera, a cuya fuente jamás era posible remontarse, introdujera una suerte de distancia con respecto a la literatura. La literatura era la “gran extranjera”».[4]

En esa entrevista sobre el libro de Jacques Almira[5] *Le Voyage à Naucratis* (obra cuyo manuscrito había recibido por correo), Foucault se entrega como pocas veces a una descripción de su biblioteca literaria. Se advierte lo heteróclito de esa breve lista. El abanico de sus lecturas se extiende de jóvenes autores como Jean Demélier[6] o Jacques Almira a Julien Gracq; en otro lugar expresa su admiración por Thomas Mann, Malcolm Lowry y William Faulkner.[7] La admiración por este último lo lleva en 1970 a hacer un viaje por tierra faulkneriana, en el que sube por el valle del Mississippi hasta Natchez. La historia del Foucault lector es aún poco conocida. Según su hermano, en la casa de infancia en Poitou se enfrentaban dos bibliotecas distintas: una paterna, científica, médica y prohibida, en el consultorio del padre cirujano, y otra materna, literaria y abierta. En ella Foucault descubre a Balzac, Flaubert y la literatura clásica, mientras que entre los padres jesuitas con quienes hace su escolaridad lee los textos griegos y latinos.[8] Es sin duda en la *rue* d’Ulm, al acceder a la fantástica biblioteca de la École Normale Supérieure [ENS], entonces a cargo de Maurice Boulez[9] —una de las primeras de acceso libre de Francia y en la que conviven poesías y tratados filosóficos, ensayos críticos y textos históricos—, donde Foucault hace la experiencia de una lectura sin barreras. En ese lugar, la literatura se le aparece más allá del orden de los discursos. En su cronología de los *Dits et écrits*, Daniel Defert señala algunas referencias: Foucault devora a Saint-John Perse en 1950, lee a Kafka en 1951 y a Bataille y Blanchot desde 1953, sigue la aventura del *Nouveau Roman* (con los libros, entre otros, de Alain Robbe-Grillet), descubre a Roussel en el verano de 1957, lee a los autores de *Tel Quel* (Sollers, Ollier) en 1963, relee a Beckett en enero de 1968…

No se puede desdeñar la importancia de la partida al extranjero en 1955: la frecuentación cotidiana de los fondos de la Maison de France en Upsala, e incluso del Centre de Civilisation Française en Varsovia, modificó sin duda profundamente la relación estrecha de Foucault con la lengua literaria. En la soledad del invierno sueco y polaco Foucault leyó mucho —la poesía de Char es su libro de cabecera— y enseñó literatura. Fue allí, en medio de esas dos lenguas que le eran ajenas, donde hizo, como

se sabe, su primera gran experiencia de escritura; allí fue donde enseñó francés varias horas por semana y, sobre todo, donde dictó cursos de literatura francesa, entre ellos uno memorable sobre el amor, desde Sade hasta Genet. En Suecia coordinó asimismo un club de teatro donde llevó a escena con sus estudiantes numerosas piezas contemporáneas.[10] En Cracovia y Gdansk dictó en 1959 conferencias sobre Apollinaire. Más anecdótico en esta historia del Foucault lector es el encuentro, durante su estadía en Upsala, con Claude Simon, Roland Barthes y Albert Camus, que había viajado a recibir su Premio Nobel. Así como al final de su vida frecuentó a varios jóvenes escritores, entre ellos Mathieu Lindon y Hervé Guibert, sin «hablar» jamás de literatura, es probable que por entonces leyera a esos autores, pero sin entablar diálogo con ellos, del mismo modo que nunca se reunió con Maurice Blanchot, «ya que decía admirarlo demasiado para conocerlo».[11] A comienzos de la década de 1960 Foucault mantiene con la literatura una intimidad que se pone en evidencia cuando se examinan sus notas de lectura preparatorias para la *Historia de la locura*. El escrutinio de los archivos del encierro, tanto de los registros de Bicêtre como de las *lettres de cachet*, es ante todo una experiencia de lectura literaria sobre la cual se explayará mucho más adelante, como introducción a la publicación de algunos de esos documentos con la historiadora Arlette Farge en *Le Désordre des familles*.[12] Foucault queda cautivado por la belleza de esa poética del archivo, de esas puras existencias gráficas, de lo que él mismo designa como «la línea de evolución de la literatura desde el siglo XVII».[13]

Sin embargo, no deja de defenderse de esa intimidad. Así, relata de esta manera su encuentro con la obra de Raymond Roussel, autor a quien dedica todo un libro en 1963: en la librería Corti,

> atrajo mi mirada una serie de libros cuyo color amarillo, un poco anticuado, era el color tradicional de las viejas editoriales del siglo pasado. […] Di con un autor del que jamás había oído hablar: Raymond Roussel. El libro se llamaba *La Vue*. Desde las primeras líneas percibí una prosa extremadamente bella.[14]

La «gran extranjera» sería de hecho una pasajera clandestina. En efecto, Foucault no es sólo un lector exigente y un escritor cuyo estilo fue admirado y reconocido al publicarse cada una de sus obras; si se lo lee bien, ahora que disponemos no sólo de sus libros sino también de sus *Dits et écrits* y sus cursos en el Collège de France, el filósofo mantiene con la literatura —los documentos que componen este volumen son un magnífico testimonio de ello— una relación compleja, crítica, estratégica.

Al leer los múltiples prefacios, entrevistas y conferencias que Foucault dedica durante los años sesenta a la literatura (ya se organicen en función de los nombres propios de Blanchot, Bataille u otros o pretendan, por el contrario, pasar las unidades tradicionales de la crítica literaria por el tamiz de una crítica del autor o una descripción general del espacio del lenguaje),[15] y al recordar también que esos textos no son sólo la contraparte de los grandes libros arqueológicos, sino que los

atraviesan bajo la forma de referencias precisas, como la de Orestes o *El sobrino de Rameau* (*Historia de la locura*), Sade (*El nacimiento de la clínica*) o Cervantes (*Las palabras y las cosas*), se aprecia más cabalmente la singularidad de esa inquietud por lo literario. Si se confunde en parte con la actitud de una generación entera y prolonga, también, un gesto insistente en el pensamiento francés, que consiste en hacer de la novela o la poesía las piedras de toque del acto de filosofar (prueba que afrontaron uno tras otro Bachelard, Sartre o Merleau-Ponty), la inquietud de Foucault cobra la apariencia de una verdadera duplicación de su propio discurso. Duplicación o, mejor, doble constante, esto es, tentativa, llevada al extremo, de decir a la vez el orden del mundo y de sus representaciones en un momento dado (cosa que conocemos, en el movimiento de la investigación foucaultiana, como la descripción arqueológica de un «sistema de pensamiento») y aquello que, paradójicamente, representaría pese a todo su dimensión de exceso, su desborde, su *afuera*. En tanto que los grandes libros de los primeros años, a pesar de la diversidad de sus temas específicos (la locura, la clínica, el nacimiento de las ciencias humanas), analizaban lo que nuestra manera de organizar los discursos sobre el mundo debe a una serie de particiones históricamente determinadas, los textos sobre la literatura que son sus contemporáneos parecen desplegar, al contrario, toda una serie de figuras extrañas —escritores renuentes, palabras congeladas, laberintos de escritura— para encarnar, si no su rechazo explícito, sí al menos su excepción notable. La «línea de los libros» y la de los textos literarios de Foucault se superponen en un solo caso: el *Raymond Roussel*,[16] única obra donde la indagación histórica y epistémica parece tener que desaparecer por completo para reformularse, en negativo, precisamente con respecto a lo que desbarata el orden del discurso: sin duda un gesto —el de escribir—, pero también algo que implica de inmediato una manera de apoderarse de la literatura como estrategia. En esos mismos años, en todos los otros ámbitos, Foucault se ve pues en la necesidad de sostener simultáneamente, de hacer jugar a la vez, una falta de especificidad de la literatura y, muy por el contrario, su centralidad estratégica: en el primer caso —la indagación arqueológica—, la literatura no tiene ninguna especificidad en comparación con otras producciones discursivas (actos administrativos, tratados, fragmentos de archivos, enciclopedias, obras científicas, cartas privadas, diarios); en el segundo (los textos «literarios»), se trata de expresar, en el interior mismo de la literatura, cierta relación entre una postura y unos procedimientos de escritura que, por darse bajo una forma particular, engendran algo así como una experiencia de des-orden o la puesta en acción de una ruptura: una matriz de cambio, un operador de metamorfosis. En suma, la correlación implacable de las palabras y las cosas, por un lado, y por otro la extraña comprobación, sin embargo, de que lo que bien puede decirse es a veces imposible de pensar; rara disyunción que habilita el acceso a todo un campo de experimentaciones donde el discurso podría también liberarse de sus propios códigos o de la univocidad de lo que muestra:

> El enigma de Roussel radica en que cada elemento de su lenguaje está contenido en una serie no enumerable de configuraciones eventuales. Secreto mucho más manifiesto pero mucho más difícil que el sugerido por Breton: no se encuentra en una astucia del sentido ni en el juego de los develamientos, sino en *una incertidumbre concertada de la morfología* o, mejor, en la certeza de que *varias construcciones pueden enunciar el mismo texto*, autorizando sistemas de lectura incompatibles, pero posibles en su totalidad: una *polivalencia rigurosa e incontrolable de las formas*.[17]

Dos observaciones al respecto. Por un lado, el «afuera» que representa para Foucault la literatura con respecto a sus propios análisis es indisociable de un gesto voluntario. Lo que se inviste aquí con esa vertiginosa *polivalencia de las formas*, ese deslizamiento de nuestro mundo hacia el abismo de su propia confusión, no es la literatura en cuanto tal sino el gesto que la expresa: por lo tanto, la literatura como estrategia, es decir, cierto *uso de lo literario*, la puesta en práctica de *procedimientos* y todo un trabajo de dinamitación interna en la economía del relato que pasa por la construcción de un campo de batalla contra la hegemonía del sentido. Por otro lado, ese «afuera» excede la definición que Blanchot diera de él y que Foucault, por su parte, había hecho suya desde mediados de la década de 1960: la constatación de la disolución del vínculo entre el «pienso» y el «hablo», la supuración indefinida del lenguaje fuera de sí mismo. Ese afuera es también, de inmediato, el establecimiento de otro modo de ser del discurso que escapa a la dinastía de la representación y apela a los procedimientos materiales de construcción de aquellas hablas estructuralmente reacias; según los casos, inaudibles, escandalosas, inclasificables, no traducibles, indecidibles, fragmentarias, aleatorias, inconstantes, vertiginosas.

A fines de los años sesenta esa extraña relación con la literatura parece borrarse. Las razones son sin duda muchas; nos gustaría mencionar al menos tres.

La primera obedece ante todo al abandono del privilegio de lo discursivo respecto de otras formas de prácticas. El orden del discurso es un orden (históricamente determinado) del mundo: una de las modalidades a través de las cuales organizamos nuestra relación con las cosas, con nosotros mismos y con los otros, pero no representa su modelo exclusivo. A veces, la puesta en orden discursivo precede a otras particiones y las funda (por ejemplo: el nacimiento de una institución, cierto tipo de intervención en los cuerpos, una exclusión social), y otras veces parece tener que ser su resultado. De la misma manera, el «desorden» de cierto uso de la literatura es un intento entre otros de fracturar el orden del mundo: hay otras estrategias —una toma de la palabra no mediada por la escritura—, pero también maneras de «conducir la propia conducta» que equivalen a otras tantas estrategias de ruptura, de puesta en entredicho o de dinamitación del orden del mundo. Desde ese punto de vista, el abandono progresivo del campo literario como «doble» de su propia investigación obedece en Foucault, sin duda, a la voluntad de extender su cuestionamiento a una temática más amplia, planteada esta vez en términos de poderes y resistencias. La escritura literaria, utilizada como máquina de guerra, muy bien puede encontrar en ella su lugar, pero ya no representa su paradigma.

La segunda razón concierne a la dificultad de explicar una decisión. Hemos hablado de *usos* de lo literario y de *procedimientos de escritura*: aquí hace falta voluntad, pues se trata en verdad de un proyecto. Ahora bien, la vieja idea —sin duda todavía cargada de reminiscencias fenomenológicas— de que el habla capaz de «desquiciar» el lenguaje se urde en el cruce entre la literatura y la locura hace difícil discernir el problema del proyecto. ¿Qué pasa con la *voluntad* de un Louis Wolfson[18] o un Jean-Pierre Brisset?[19] Y aun cuando esa voluntad sea explícita, ¿qué pasa con lo que parece interesar cada vez más a Foucault desde el comienzo mismo de la década de los setenta —en particular a partir de esa otra experiencia de toma de la palabra que representa el episodio del Grupo de Información sobre las Prisiones (GIP)—, es decir, qué sucede con el paso a una dimensión colectiva? ¿Cómo articular el des-orden (ya se trate de la deconstrucción del código lingüístico, la puesta en entredicho de una institución o el rechazo de la objetivación de su propia identidad) con prácticas compartidas que constituyen no sólo una subjetividad singular sino subjetivaciones transversales? Como se advertirá, lo que está en juego aquí es la inversión de un cuestionamiento sobre la sustracción de ciertos «casos literarios» al orden establecido en una indagación mucho más general sobre las modalidades políticas de la resistencia: desde ese punto de vista, el sordo fragor de la batalla es todo menos una metáfora *literaria*.

La tercera y última razón obedece al abandono de la figura del «afuera», explícitamente reconocido por Foucault (el afuera es un mito), y la reinvestidura del tema de la diferencia posible dentro de la historia: dentro de las relaciones de poder, dentro de las palabras a la vez pronunciadas y sufridas, de las imágenes rotas y de aquellas que, pese a todo, uno no deja de reproducir. La pregunta es ahora, mucho más: ¿cómo es posible que, desde el interior mismo de cierta configuración epistémica e histórica, desde el interior mismo de la «red de lo real» desplegada por cierta economía de los discursos y las prácticas en un momento dado —en suma: desde el interior de una gramática del mundo históricamente determinada—, se pueda ahondar e invertir sus articulaciones, desplazar sus líneas, movilizar sus puntos, vaciar su sentido, reinventar sus equilibrios? La apuesta, desde luego, es teórica, pero también es, y de manera inmediata, política: ¿es posible, desde el interior mismo de esta historia que nos hace ser lo que somos (es decir, también: pensar de la manera en que pensamos, hablar de la manera en que hablamos, actuar de la manera en que actuamos), desprenderse de esas determinaciones y, paradójicamente, disponer en ella el espacio (siempre interno, sin embargo) de un habla o un modo de vida que sean *otros*? Ahora bien, es este problema, precisamente puesto de relieve a través del trabajo sobre la literatura, el que en lo sucesivo no dejará de asediar a Foucault: el franqueamiento posible y la determinación histórica de lo que somos exigen ser pensados no según el modo de la contradicción, sino de la composibilidad; estamos ahora muy lejos de la transgresión cara a Bataille o del *afuera* de Blanchot.

Las charlas de Foucault sobre la literatura que componen el presente volumen se inscriben en esa perspectiva; tienen un punto en común por el cual su presencia en la colección «Audiographie»[20] dista de ser fortuita: todas fueron orales y se extendieron a lo largo de un período de menos de diez años —entre 1963 y 1971—, pero cada una guarda con lo escrito y la lengua una relación particular. Los dos primeros documentos son la transcripción íntegra de dos transmisiones difundidas por la radio francesa en enero de 1963; en ellas Foucault hace oír fragmentos de varios autores: Shakespeare, Cervantes, Diderot, Sade, Artaud, Leiris…

El segundo conjunto está formado por dos conferencias sucesivas sobre «Literatura y lenguaje» dictadas en Bruselas en diciembre de 1964, mientras que el tercero es un voluminoso manuscrito dactilografiado, inédito, de un artículo en dos partes leído en 1971 en la Universidad de Búfalo, Estados Unidos, resultado de una experimentación oral (hecha al menos en tres ocasiones) con un estudio del marqués de Sade cuyos manuscritos se han conservado. Al reunirlos, lo que nos gustaría dar a leer no es la ironía de un lenguaje sin sujeto que de todos modos encuentra cómo decirse, o la de una escritura blanca obligada a hacerse habla; son, al contrario, vueltos hacia la página escrita, algunos elementos de una inquietud polimorfa por la exterioridad, la materialidad y las astucias del discurso, inquietud de la que Foucault, renuente a decirse su autor, se erigió por un tiempo en portavoz.

Philippe Artières

Jean-François Bert

Mathieu Potte-Bonneville

Judith Revel

Advertencia

La presente edición toma como referencia la palabra públicamente pronunciada por Michel Foucault, ya fuera bajo la forma de transmisiones radiofónicas o de cursos, por medio de su transcripción dactilográfica. Se ofrece la exposición más literal posible de esa palabra. De todos modos, el paso de lo oral a lo escrito impone algunas intervenciones del editor. Así, los errores o imprecisiones de la transcripción fueron corregidos o completados gracias a los manuscritos de Foucault, trabajos preparatorios para esa palabra pronunciada. Del mismo modo, la puntuación y la organización en párrafos sufrieron intervenciones motivadas por una inquietud de legibilidad, pero con el respeto más estricto por la intención foucaultiana. Cuando una palabra es ilegible, sea en su transcripción dactilográfica o en su versión manuscrita, el editor lo indica.

Para terminar, el aparato crítico, bajo la forma de notas a pie de página, se limita a mencionar las variantes presentes en el manuscrito cuando parecen significativas o cuando la versión dactilografiada tiene lagunas, y a hacer breves recordatorios bibliográficos o biográficos cuando se trata de algunos autores a los que se considera poco o mal conocidos.

El lenguaje de la locura

[Ciclo de conferencias radiales de Michel Foucault en el programa *El uso de la palabra*, conducido por Jean Doat. Se reproducen las emisiones correspondientes al 14 de enero y al 4 de febrero de 1963.]

El silencio de los locos

JEAN DOAT: Michel Foucault, confiese que está usted perpetrando, en el marco de *El uso de la palabra*, una serie de emisiones sobre el lenguaje de la locura, ¿no es cierto? La primera emisión de la serie se transmitió la semana pasada y tenía por título «La locura y la fiesta». ¿Cuál es el tema de su segunda transmisión?

MICHEL FOUCAULT: Bien, querría dedicar esta segunda transmisión a algo que incumba al reverso, el otro lado de la fiesta, que sea, si se quiere, el silencio de los locos. Pero creo que usted tiene una objeción que hacerme y me gustaría precisamente que la discutiésemos, porque, señor Doat, usted es un hombre de teatro y ha tenido a bien realizar este programa. Tengo la impresión de que no está del todo de acuerdo conmigo sobre la interpretación que he dado de los respectivos papeles de la fiesta y el teatro en relación con la locura. Por mi parte, soy más bien de la opinión de que el teatro da la espalda a la fiesta, da la espalda a la locura y trata de atenuar sus poderes, controlar su fuerza y su violencia subversiva, en beneficio de una bella representación. El teatro, en el fondo, escinde a los participantes, los participantes de la fiesta, para dar origen por un lado a los actores, y por otro a los espectadores. Sustituye la máscara de la fiesta, una máscara de comunicación, por algo que es una superficie de cartón, de yeso, más sutil, pero que oculta y separa.

J. D.: Pues bien, voy a decirle que no es una opinión únicamente personal. Creo con mucha gente, sobre todo con el buen maestro Alain, que el teatro nació de la necesidad que una comunidad tiene de expresarse en relación consigo misma. A medida que se desarrolla, una parte de esa comunidad se profesionaliza y pasa a llamarse «autor», «actor», «escenógrafo» y todas las profesiones que se ocupan del espectáculo, y la otra parte se llama «espectador». Pero yo creo, como lo piensa además Alain, a quien llamo en mi auxilio, porque me parece que usted lo quiere, pienso que Alain no olvidó incluir también el momento del espectáculo en la fiesta y la ceremonia. Por mi parte, pienso que el teatro nunca es tan bello como cuando se hace fuera de los lugares creados para él. Piense en los festivales, piense en las representaciones frente a algunos paisajes, frente a las plazas de algunas catedrales. En el fondo, creo simplemente que siempre debe buscarse una especie de equilibrio entre la fuerza apolínea y la fuerza dionisíaca.

M. F.: Y usted cree que el teatro está del lado de lo dionisíaco, en tanto que yo me inclinaría a creer que está más bien del lado de lo apolíneo.

J. D.: En realidad, creo simplemente que el teatro es como cualquier arte pero, más que todas las otras, una búsqueda de superación del hombre, y que el hombre se reconoce

en el personaje que en el teatro se supera.

M. F.: Pues bien, vea, ¿le gustaría que hiciéramos una experiencia? Si escucháramos una escena de *El rey Lear*, la gran escena de la locura de *El rey Lear*, la escena en el páramo, y bien, podríamos quizá juzgar y hacer a los oyentes jueces de nuestro debate.[21]

LEAR: ¡Soplad, vientos, hasta rajaros las mejillas! ¡Rugid, soplad! ¡Vosotros, huracanes y cataratas, echad agua a borbotones hasta cubrir nuestros campanarios y ahogar las giraldas! ¡Vosotros, relámpagos sulfurosos, que descargáis golpes raudos como el pensamiento, heraldos de rayos que tronchan las encinas, chamuscad mi blanca cabeza! ¡Y vos, trueno, que todo lo sacudís, aplastad la espesa redondez del mundo! ¡Destruid los moldes que usa la naturaleza y destruid en el acto las semillas que hacen ingrato al ser humano!

BUFÓN: Ay, tío, agua bendita de adulación rociada en casa seca es preferible a esta agua de lluvia en la intemperie. Buen tío, entra y pide la bendición de tus hijas. Esta noche no se apiada ni del sabio rey ni del tonto bufón.

LEAR: ¡Retumbad hasta el hartazgo! ¡Escupid, fuego! ¡Caed a chorros, lluvia! Ni la lluvia, ni el trueno, el viento o el relámpago son como mis hijas; yo no os acuso a vosotros, elementos, de ser despiadados; yo jamás os di un reino, ni os llamé hijos míos. No me debéis obediencia alguna. Por eso, dejad caer vuestro horrible placer. Aquí estoy yo, vuestro esclavo; soy un pobre viejo enfermo, débil y despreciado, pero sin embargo os llamo agentes serviles, pues con dos hijas perniciosas habéis unido vuestros batallones nacidos en el cielo contra una testa tan vieja y blanca como la mía. ¡Ay! ¡Oh! ¡Es terrible!

BUFÓN: Quien tiene una casa donde meter la cabeza tiene una buena cubierta.

El que busca casa para el morador de su bragueta
Y no busca techo para su cabeza
Se llena de piojos de pies a cabeza
Como los que viven en total pobreza.

Quien de su dedo gordo se ocupa
Y no de su corazón
Un callo le preocupa
Y menos el sueño que un colchón.

Pero jamás hubo mujer bella que no hiciera muecas ante el espejo.

LEAR: No, seré un modelo de paciencia; no diré nada.
Entra Kent.

KENT: ¿Quién anda ahí?

BUFÓN: He aquí la gracia y la bragueta, un hombre sabio y un tonto bufón.

KENT: ¿Cómo? ¿Vos aquí, señor? Las cosas que aman la noche no aman una cosa como esta. Los cielos iracundos aterrorizan a los que vagan por la oscuridad, y los obligan a quedarse en sus cavernas. Desde que soy hombre jamás recuerdo haber visto ni oído semejantes ráfagas de fuego, tamaños estallidos de horripilantes truenos, ni semejantes gemidos de rugientes lluvias y ventiscas. La naturaleza humana no soporta ni la aflicción ni el miedo.

LEAR: Que los grandes dioses, que hacen tronar este terrible y espantoso disturbio sobre nuestra cabeza, descubran ahora a sus enemigos. ¡Temblad, miserables, que ocultáis crímenes que no han salido a la luz, no castigados por la justicia! ¡Escondeos, mano sangrienta! ¡Vos, perjuro, y vos, que simuláis ser virtuoso, y sois incestuoso! ¡Estremeceos, ser infame, que bajo cubierta de apariencia honesta, habéis complotado contra la vida humana! ¡Culpas celosamente ocultas, romped los continentes tras los que estáis escondidas,

e implorad gracia de estos tremendos inquisidores! Los demás han pecado más contra mí que lo que yo he pecado.

KENT: ¡Ay! ¡Con la cabeza descubierta! Gracioso señor, cerca de aquí hay una choza que algún abrigo ha de prestaros contra la tempestad. Reposad allí, mientras yo regreso a esa dura casa —más dura que las piedras con las que está construida, pues hace un instante, cuando fui a preguntar por vos, me fue negada la entrada— y allí los obligaré a brindar su escasa cortesía.

LEAR: Mi razón empieza a confundirse. Venid, niño mío. ¿Cómo estáis, niño? ¿Tenéis frío? Yo tengo frío. ¿Dónde está esa choza, amigo mío? Nuestras necesidades producen un arte extraño, que puede transformar lo común en precioso. Venid a nuestra choza. Pobre bufón, pobre pillín. Una parte de mi corazón está llena de compasión hacia vos.

Me parece, señor Doat, que esta escena que acabamos de oír nos da la razón a ambos, lo cual no es para sorprenderse demasiado, ya que *El rey Lear* es sin duda la muy rara, la muy solitaria expresión de una experiencia plena y cabalmente trágica de la locura. No tiene equivalente, no tiene equivalente alguno en una cultura como la nuestra, porque nuestra cultura siempre ha tenido, en el fondo, la precaución de mantener la locura a distancia y echar sobre ella la mirada un poco lejana siempre justificada, pese a algunas condescendencias, a veces, de lo cómico.

Pero vea ya ese tenue desgarrón que constatamos en el lenguaje de Cervantes.

Lo trágico de don Quijote no habita la locura misma del personaje, no es la fuerza profunda de su lenguaje. En *Don Quijote*, lo trágico se sitúa en el pequeño espacio vacío, la distancia a veces imperceptible que permite no sólo a los lectores, sino a los otros personajes, a Sancho y en definitiva al propio don Quijote, tener conciencia de esa locura.

Y entonces, ese centelleo, inquietante y pálido, que ofrece a don Quijote y al mismo tiempo le quita una luz sobre la locura, es muy diferente del sufrimiento del rey Lear que, desde el fondo de su propia locura, sabía que estaba precipitándose en ella, y precipitándose en ella en una caída que no habría de detenerse antes de la muerte. Don Quijote, al contrario, siempre puede volver, siempre está a dos pasos de volver de su propia locura.

Ya está, va a tomar conciencia de ella, pero no, finalmente sigue encegueciéndose, aunque luego llegará de todos modos el momento en que la vuelta se produzca. Sin embargo, la ley trágica de su locura quiere que esa vuelta, esa conciencia repentinamente adquirida de su propia locura, como al salir de una fiebre, pues bien, desemboque en la muerte y su certeza insoslayable.[22]

[P]orque, o ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido, o ya por la disposición del cielo, que así lo ordenaba, se le arraigó una calentura, que le tuvo seis días en la cama, en los cuales fue visitado muchas veces del cura, del bachiller y del barbero, sus amigos, sin quitársele de la cabecera Sancho Panza, su buen escudero. […]
[E]l bachiller [le decía] que se animase y levantase, para comenzar su pastoral ejercicio, para el cual tenía ya compuesta una écloga, que mal año para cuantas Sannazaro había compuesto, y que ya tenía comprados de su propio dinero dos famosos perros para guardar el ganado, el uno llamado Barcino, y el otro Butrón, que se los había vendido un ganadero del Quintanar. Pero no por eso dejaba don Quijote sus tristezas.
[…] Rogó don Quijote que le dejasen solo, porque quería dormir un poco. Hiciéronlo así, y durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas; tanto, que pensaron el ama y la sobrina que se había de quedar en el

sueño. Despertó al cabo del tiempo dicho, y dando una gran voz, dijo:
—¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho! […] Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecos. […] Yo me siento, sobrina, a punto de muerte; querría hacerla de tal modo, que diese a entender que no había sido mi vida tan mala, que dejase renombre de loco; que puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad en mi muerte. […]
Miráronse unos a otros, admirados de las razones de don Quijote, y, aunque en duda, le quisieron creer; y una de las señales por donde conjeturaron se moría fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo. […]
En fin, llegó el último de don Quijote, después de recebidos todos los sacramentos y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías. Hallose el escribano presente, y dijo que nunca había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió. […]
Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha […].
Déjanse de poner aquí los llantos de Sancho, sobrina y ama de don Quijote, los nuevos epitafios de su sepultura, aunque Sansón Carrasco le puso este:

Yace aquí el hidalgo fuerte
que a tanto estremo llegó
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.

Tuvo a todo el mundo en poco;
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acreditó su ventura
morir cuerdo y vivir loco.

Este epitafio, y todo el final de *Don Quijote*, prueban una cosa: ahora, la locura y la conciencia de la locura son como la vida y la muerte. Una mata a la otra. La sabiduría bien puede hablar de la locura, pero hablará de ella como de un cadáver. La locura, por su parte, frente a aquella, permanecerá muda, puro objeto para una mirada divertida. Y durante toda la época clásica los locos van a formar parte de un paisaje social, un paisaje social pintoresco que sirve a lo sumo para reactivar una inquietud escéptica: después de todo, yo mismo podría estar loco, pero no sé nada de ello porque la locura es inconsciente y, al estar todos los demás locos, no tengo un punto de referencia para saber si yo lo estoy o no.

Pero estos son juegos de príncipes y ejercicios de espíritus sutiles o retorcidos. Lo que me interesa en la época clásica es un hecho masivo, un hecho histórico, sordo, que durante mucho tiempo se mantuvo silencioso. Tal vez no sea muy importante para la historia de los historiadores. A mí me parece que tiene un gran peso para quien quiera hacer la historia de una cultura. Es el siguiente.

Un día de abril de 1657 arrestaron en París a seis mil personas, poco más o menos. Seis mil personas en el París del siglo XVII es alrededor de una centésima parte de la población. Si se quiere, es por ejemplo como si en el París de nuestros días

arrestaran, número más, número menos, a unas cuarenta mil personas. Son muchas, y daría mucho que hablar.

Toda esa gente fue llevada al Hospital General. ¿Por qué? Y bien, porque eran desempleados, mendigos, inútiles, libertinos, excéntricos; eran también homosexuales, locos, insensatos. Y se los enviaba al Hospital General sin que en ningún momento se hubiera iniciado contra ellos una acción jurídica precisa. Una simple precaución policial, una orden del rey e incluso, lo que a mi juicio es más grave, una mera súplica de la familia bastaban para mandar a toda esa buena gente al hospital, y de por vida. Un hospital que, como es obvio, no tenía nada de hospitalario; era más bien una especie de gran prisión donde la gente quedaba en detención preventiva y, a menudo, no salía viva.

Esta práctica perduró cerca de un siglo y medio, y de ese enorme ritual de exclusión que, por lo demás, sólo contadas veces fue objeto de examen, no se conservaron más que algunos registros polvorientos, depositados actualmente en la biblioteca del Arsenal. ¿Y qué vemos en esos registros? Pues bien, la larga rapsodia de los motivos de internación.

Creo que vale la pena escuchar esos decretos que la razón, la razón de Estado, es decir, en definitiva, la razón de los miembros de la policía, y la de la gente de todos los días, imponían a la locura de los otros.

Aquí tenemos, por ejemplo, algunos motivos de internación correspondientes al mes de enero de 1735.

3 de enero de 1735, Bar Catherine. Es una prostituta pública que causa mucho desorden en su barrio.
6 de enero, Forrestier Jean-Pierre. Cae a menudo en estado de frenesí, razón por la cual en Ruan fue condenado a encierro.
10 de enero, Gaustier Étienne. Es un libertino que maltrata a su mujer con crueldad y busca por todos los medios hacerla asesinar.
17 de enero, Malbert. Se lo conoce desde hace tiempo como un sujeto peligroso y alborotador cuya única profesión es regentar lugares licenciosos. Vivía últimamente con la llamada Labaume e intentó en varias ocasiones asesinar al marido de esta.
19 de enero, Tablecourt. Mujer de espíritu enajenado.
19 de enero, François Antoine. Se hallaron en su casa mercaderías que reconoció haber robado a diferentes comerciantes.
24 de enero, Latour Dupont Joseph. Es un furioso que ha sido condenado a ser partido a golpes por un asesinato, y que está completamente loco.
25 de enero, Guillotin Michel. Es un violento que maltrata a su mujer con crueldad, ha destrozado sus muebles, insulta a sus vecinos, insulta a su padre y su madre y los hace morder por un gran perro.
31 de enero, Laporte Charlotte. Es una convulsionaria.
31 de enero, Rousseau Marie-Jeanne. Está loca y sin esperanza de recuperación.
31 de enero, Duval. Es un insensato.
31 de enero, Migneron Anne. Es criada del señor Buquet, del que está encinta.
31 de enero, Dubos Jean-François. No deja de maltratar a su mujer, que lo arruina y a la que ha reducido a la miseria con un hijo. Se entrega a toda clase de desenfrenos.

Como verá, la razón es lacónica e imperativa cuando debe juzgar a su contrario. Es lo que hizo durante todo el período clásico. Y sin embargo, quien sepa aguzar el oído podrá percibir algo así como un sordo rumor, como si la locura, aun durante todo ese

período del racionalismo clásico, procurara recomponer su lenguaje, recuperar la vieja comunión dionisíaca, una experiencia perdida que ella invoca, menos a través de palabras, sin duda, que de gestos, gestos en los cuales se anuncia a la vez el júbilo de su nuevo nacimiento y su desgracia por estar desde hace tanto tiempo privada de habla.

El filósofo quizá más atento del siglo XVIII, Diderot, vio con sus propios ojos la reconstitución de esta experiencia, en una pura gesticulación atravesada de gritos, ruidos, sonidos, lágrimas, risas, como una suerte de gran blasón sin palabras de la locura; eso es la danza de *El sobrino de Rameau*:[23]

> Y entonces empezó a pasearse, canturreando para sus adentros algunas arias de *la Îsle des Fous*, del *Peintre amoureux de son modèle*, del *Maréchal ferrant*, de *La Plaideuse*, y de vez en cuando exclamaba, levantando las manos y los ojos al cielo: «¡Que si esto es bello, Dios mío! ¡Que si esto es bello! ¿Cómo puede alguien con un par de orejas en la cabeza hacer semejante pregunta?». Comenzaba a apasionarse y a cantar muy bajo. Elevaba el tono a medida que aumentaba la pasión; vinieron a continuación los gestos, las muecas del rostro y las contorsiones del cuerpo; y yo me digo: bueno, está perdiendo la cabeza y alguna nueva escena se prepara. En efecto, comenzó a los gritos: «Soy un pobre miserable… Monseñor, monseñor, dejadme partir… Oh, tierra, recibe mi oro, guarda bien mi tesoro… ¡Alma mía, alma mía, vida mía! ¡Oh, tierra!… ¡Aquí está el amigo, aquí está el amigo! *Aspettare e non venire… A Zerbina penserete… Sempre in contrasti con te si sta*».[24] Amontonaba y mezclaba treinta arias italianas, francesas, trágicas, cómicas, de toda clase de géneros; tan pronto descendía a los infiernos con un bajo profundo como, desgañitándose y alterando el falsete, desgarraba el aire en las alturas, imitando el andar, la compostura, el gesto de los diferentes personajes cantantes; sucesivamente furioso, aplacado, imperioso, socarrón. Aquí es una muchacha llorosa y llena de melindres; allá, un sacerdote, un rey, un tirano: amenaza, manda, se arrebata, o es esclavo, y obedece. Se apacigua, se desconsuela, se queja, ríe; jamás fuera del tono, de la medida, del sentido de las palabras y del carácter del aria. Todos los ajedrecistas habían abandonado sus piezas en los tableros y se habían reunido a su alrededor; las ventanas del café, por fuera, estaban ocupadas por los transeúntes que se habían detenido ante el ruido. Estallaban carcajadas como para estremecer el techo. Él no se daba cuenta de nada: proseguía, embargado por una enajenación del espíritu, un entusiasmo tan cercano a la locura, que parecía improbable que volviera en sí sin que fuera necesario meterlo en un coche de punto y llevarlo directamente a las Petites Maisons.[25] Mientras cantaba una parte de las *Lamentations* de Jommelli, repetía con una precisión, una verdad y un fervor increíble los más hermosos pasajes de cada fragmento. El bello recitativo obligado en que el profeta describe la desolación de Jerusalén lo bañó con un torrente de lágrimas que arrancó otras tantas en los ojos de todos. Nada faltaba, ni la delicadeza del canto, ni la fuerza de la expresión, ni el dolor. Él insistía en los pasajes donde el músico había mostrado particularmente su gran maestría; si dejaba la parte del canto, era para tomar la de los instrumentos, que abandonaba de súbito para volver a la de la voz. Entrelazaba una y otra a fin de conservar las conexiones y la unidad del todo; se apoderaba así de nuestra alma y la mantenía suspendida en la situación más singular que yo haya experimentado… ¿Lo admiraba? ¡Sí, lo admiraba! ¿Sentía piedad? La sentía: pero con esos sentimientos se fundía un viso de ridículo que los desnaturalizaba.
>
> Pero os habríais muerto de risa ante su manera de imitar los diferentes instrumentos. Con las mejillas hinchadas como una bola y un sonido ronco y sombrío, remedaba las trompas y los fagots; adoptaba un sonido retumbante y gangoso para los oboes; precipitaba la voz con una rapidez increíble para los instrumentos de cuerdas, en el intento de reproducir sus sonidos lo más fielmente posible; silbaba como los flautines y arrullaba como las flautas traveseras. Gritaba, cantaba, se agitaba como un enajenado; representaba por sí solo a los bailarines, las bailarinas, los cantantes, las cantantes, toda una orquesta, todo un teatro lírico, y, dividiéndose en veinte papeles diferentes, corría y se detenía cual un energúmeno, con los ojos radiantes y espuma en la boca. Hacía un calor de morir, y el sudor que seguía las arrugas de su frente y corría por sus mejillas se mezclaba con el polvo de sus cabellos y chorreaba y trazaba surcos en la parte superior de su traje.

Me parece que el perfil del sobrino de Rameau, ese extraño personaje, dibuja a fines del siglo XVIII una simetría con respecto al de un hombre que, sin embargo, es bien diferente, y me refiero a Sade.

En Sade no hay, sin duda, nada de lo que encontramos en el sobrino de Rameau. El discurso de Sade es ese discurso infinito, meticuloso, inagotable, rigurosamente controlado hasta en la más mínima de sus articulaciones. Y creo que a la pantomima del sobrino de Rameau, que es rechazado en todas partes, echado por sus protectores, que recorre las calles en busca de una cena o una retribución y que atrae la locura con sus gestos, responde como figura simétrica e inversa… la gran inmovilidad de Sade. Un Sade cuidadosamente encerrado durante cuarenta años, y que profirió sin cesar el discurso puro de una locura pura, de una locura sin gesto, sin excentricidad, la pura locura de un corazón desmesurado.

Y sucede justamente que esa palabra tan razonable de Sade, tan infinitamente razonante, redujo nuestra razón, la razón que es la nuestra, al silencio, o al menos a un estorbo, un tartamudeo.

Nuestra razón ya no puede recuperar el bello ardor que ponía en decretar. Hay que ver, por ejemplo, el aprieto del pobre médico de Charenton, que se llamaba Royer-Collard y que, designado en ese asilo, en lo que acababa de transformarse precisamente en asilo para enfermos mentales, descubrió a alguien que se llamaba Sade.

Queda entonces perturbado o, en todo caso, se preocupa y escribe de inmediato a Fouché, el ministro de policía —el hombre de ciencia se dirige al hombre de Estado, es decir, la razón invoca una vez más a la razón—, para decirle que Sade no debe estar en un asilo de locos porque Sade no está loco. O, mejor dicho, que sí lo está, pero de una locura que no es locura; o más bien de una locura que es peor que una locura, porque es razonable y lúcida, y es lúcida de una lucidez que contradice toda razón y, en definitiva, vuelve a dar en la locura. En fin, el valiente Royer-Collard no consigue salir del apuro, y se percibe en el fondo de un abismo del que nosotros mismos, tal vez, no hemos salido aún.

Monseñor:

Tengo el honor de recurrir a la autoridad de Su Excelencia por un objeto que es del interés esencial de mis funciones, así como del buen orden de la casa cuyo servicio médico me ha sido confiado. Hay en Charenton un hombre que, por desdicha, se ha granjeado demasiada celebridad por su audaz inmoralidad, y cuya presencia en este hospicio ocasiona los más graves inconvenientes: me refiero al autor de la infame novela *Justine*. Este hombre no es un alienado. Su único delirio es el vicio, y no será en una casa consagrada al tratamiento médico de la alienación donde ese tipo de delirio pueda reprimirse. Es menester que el individuo así afectado sea sometido al enclaustramiento más severo, ora para poner a los otros al abrigo de sus furores, ora para aislarlo de todos los objetos capaces de exaltar o alimentar su repugnante pasión. Ahora bien, la casa de Charenton no cumple ni una ni otra de esas dos condiciones. El señor de Sade goza en ella de una libertad demasiado grande. […]
No puedo sino informar a Su Excelencia que un establecimiento de seguridad o una fortaleza serían para él mucho más convenientes que una institución consagrada al tratamiento de enfermos, que exige la

vigilancia más estrecha y las precauciones morales más delicadas.

Usted me dirá que esta carta de Royer-Collard a Fouché es muy banal y corriente. Y que no se deduce de ella un juicio demasiado agudo. Pues bien, yo creo, no obstante, que sí. Con todas las contradicciones que la colman, me parece que esta carta indica algo que en nuestra cultura ha tenido gran peso. Es la molestia, la molestia que no nos abandonará más desde el siglo XIX, frente a la locura y frente al lenguaje de la locura.

En el fondo, esa carta es la constatación de que ahora ya no se encuentra un lugar preciso donde destinar una locura que se había circunscrito, catalogado y encerrado tan bien en el Hospital General. Ya no se sabe de dónde viene y a dónde va. No tiene ni techo ni morada, ni dios ni ley.

Entonces se sueña, desde luego, se sueña con una fortaleza fantástica donde pueda encerrársela para siempre. Es lo que desea ese buen médico que es Royer-Collard. Pero en el fondo se sabe a las claras que esa fortaleza de nuestra absoluta tranquilidad, capaz de reducir la locura al eterno silencio, no existe.

En lo sucesivo, desde el incansable lenguaje de Sade, se ha ahondado un vacío debajo de nuestras palabras, y de él nos llega incesantemente un lenguaje imprevisto. Ya no se trata, sin duda, del lenguaje de la comunión dionisíaca que constatamos y escuchamos en el siglo XVI; se trata de un lenguaje mucho más difícil, mucho más quedo, mucho más sordo. Un lenguaje que parte y habla de una ausencia, de un mundo vacío. En Sade era la oquedad del deseo jamás apaciguado. Creo que en alguien como Artaud es una suerte de vacío central, el vacío fundamental donde las palabras faltan, donde el pensamiento se echa de menos a sí mismo, corroe su propia subsistencia, se derrumba sobre sí mismo. Y allí, en esa imposibilidad de hablar, esa imposibilidad de pensar, esa imposibilidad de encontrar las propias palabras, la locura recupera en nuestra cultura su derecho soberano al lenguaje.

No, sin embargo, sin un último desvío. La locura puede hablar, pero a condición de tomarse a sí misma por objeto. Es decir que sólo se ofrece —en segundo grado, no limitada a sí misma, ella dice en efecto «yo»— en una especie de primera persona desdoblada. Y creo que la correspondencia entre Artaud y Rivière marca una fecha importante. Rivière había recibido poemas que Artaud quería publicar en la *Nouvelle Revue Française* (NRF), pero pensaba que no podrían publicarse. Entonces Artaud responde y quiere a toda costa hacer oír esos poemas. Y para hacerlos oír, se vuelve hacia el pensamiento desmoronado del que ellos nacen. Resulta que Rivière, que no los había escuchado, ahora escucha la explicación que se les da, y la explicación de Artaud de su imposibilidad de escribir poemas. Y finalmente esa explicación se convierte en documento, se convierte en poema puro, lenguaje segundo, primero tal vez, y es este el que va a constituir la obra extraordinaria que es la correspondencia de Artaud y Rivière.

5 de junio de 1923

Señor:

A riesgo de importunarlo, quiera usted permitirme volver sobre algunos términos de nuestra conversación de esta tarde. Sucede que la cuestión de la admisibilidad de estos poemas es un problema que le interesa tanto como a mí.
Hablo desde luego de su admisibilidad absoluta, su existencia literaria. Padezco una espantosa enfermedad de la mente. Mi pensamiento me abandona en todos los puntos. Desde el hecho simple del pensamiento hasta el hecho exterior de su materialización en las palabras. Palabras, formas de frases, direcciones internas del pensamiento, reacciones simples del espíritu, estoy en persecución constante de mi ser intelectual. Por lo tanto, cuando *puedo aprehender una forma*, por imperfecta que sea, la fijo, temeroso de perder todo el pensamiento. Estoy por debajo de mí mismo, ya lo sé y lo padezco, pero lo acepto por miedo a no morir del todo.
Todo esto, muy mal dicho, amenaza suscitar un temible equívoco en su juicio sobre mí. Por eso, en consideración al sentimiento central que me dicta esos poemas y a las imágenes o giros fuertes que he podido encontrar, pese a todo propongo estos poemas a la existencia. Los giros, las expresiones inoportunas que usted me reprocha, los he sentido y aceptado. Recuérdelo: no los he recusado. Provienen de la incertidumbre profunda de mi pensamiento. Bien dichoso estoy cuando esa incertidumbre no es reemplazada por la inexistencia absoluta que me aqueja a veces.
Aquí temo una vez más el equívoco. Querría que usted comprendiese con claridad que no se trata de esa mayor o menor existencia que toca a lo que se conviene en llamar inspiración, sino de una ausencia total, una verdadera pérdida.
Es por eso, una vez más, que le dije que no tenía nada, ninguna obra en suspenso; las pocas cosas que le mostré constituyen los jirones que he podido recuperar de la nada total. […]
Para mí se trata nada menos que de saber si tengo o no derecho a seguir pensando, en verso o en prosa.

Antonin Artaud

24 de mayo de 1924

Estimado señor:

Se me ocurrió una idea a la que me resistí durante un tiempo, pero que decididamente me seduce. Piénsela también usted. Deseo que le guste. Por lo demás, resta todavía completarla. ¿Por qué no publicar la o las cartas que usted me ha escrito? Acabo de leer una vez más la del 29 de enero. Es en verdad notable. Sólo habría que hacer un pequeño esfuerzo de recomposición, y me refiero a que atribuiríamos al destinatario y el firmante nombres inventados. Quizá yo podría redactar una respuesta sobre la base de la que ya le he enviado, pero más elaborada y menos personal. Quizá podríamos presentar también un fragmento de sus poemas o de su ensayo sobre Uccello. El conjunto formaría una pequeña novela epistolar, y sería bastante curioso.
Dígame cuál es su opinión, y mientras tanto quedo a su disposición.

Jacques Rivière

25 de mayo de 1924

Estimado señor:

¿Por qué mentir, por qué buscar poner en el plano literario algo que es el grito mismo de la vida, por qué dar apariencia de ficción a lo que está hecho de la sustancia inextirpable del alma, que es como el lamento de la realidad? Sí, su idea me gusta, me regocija, me colma, pero con la condición de dar a quien nos lea la

impresión de que no asiste a un trabajo inventado.
Tenemos derecho a mentir, pero no acerca de la esencia de la cosa; no me interesa firmar la carta con mi nombre, pero es absolutamente preciso que el lector piense que tiene entre manos los elementos de una novela vivida. Habría que publicar mis cartas de la primera a la última y remontarse para eso hasta junio de 1923. Es preciso que el lector tenga en sus manos todos los elementos del debate.

Antonin Artaud

Y mediante este último desvío, nuestra cultura recupera por fin el oído para ese lenguaje que nunca se cansó y que desconcierta al nuestro. Creo que gracias a ese trabajo subterráneo de la locura en el lenguaje, contra el lenguaje; de la locura para recobrar su propio lenguaje, me parece que es todo ese trabajo subterráneo el que nos permite ahora escuchar con oídos nuevos, oídos primordiales, el poema de un enfermo que también Ruspoli[26] escuchó un día en el hospital de Saint-Alban.

Contraste
la nieve sobre el mar
los mantos blancos, los cangrejos de tierra
Imagen
juego de cartas
relojes de arena de color
las sábanas.

Tapiz cuyos personajes son generaciones vivientes.

Bueno, la naturaleza crea.
—En eso, entonces, pido que me sigan, ya que me han dicho que estoy loco por pretender que la naturaleza crea. Bueno. *La Victoria de Samotracia*, por eso me dijeron que estaba loco. Ella hiende el azur. Al verla, cuesta creer que haya salido de la mano de los hombres; no es que el hombre no sea capaz de lo admirable, pero, y no sé de dónde me viene esta certeza, hay en ella algo que [sobre]pasa las obras del hombre. Entonces: un trazo, una línea, una luz, que sale de ella y a ella vuelve, la irradia. Ella no es creada, crea. Eso es. Está al margen de todo. Nadie estaría dispuesto a decir que el monte Santa Victoria, donde Cézanne paseó su incomparable mirada, fue su obra, pero *La Victoria de Samotracia* sólo pudo salir de la mano de los dioses. Un azul teológico, en los confines de Île-de-France y Beauce. De repente, el cielo se había puesto de un azul tenue, un azul de las miniaturas de la Edad Media, un azul de las miniaturas del duque de Berry, un azul teológico. ¿Dónde estaba la mano, la mano, si así lo quieren, del creador?

Después, el poema está acabado.

El lenguaje como locura

Hay, creo, una idea simple y que a todos nos resulta más o menos familiar. Se piensa de buena gana que el loco, pues bien, está loco aun antes de hablar, y que desde el fondo de esa locura, de esa locura originariamente muda, deja ascender —a destiempo, en cierto modo— y arremolinarse a su alrededor las palabras oscuras de su delirio, como otras tantas moscas ciegas.

Y bien, lo que en estas emisiones he tratado, no de mostrar por cierto, sino simplemente de hacer escuchar —y querría dejar tropezar esta palabra, *entendre*,[27] con sus múltiples significaciones—, de hacer entender, es que el parentesco entre la locura y el lenguaje no es simple ni de pura filiación; el lenguaje y la locura están ligados, antes bien, en un tejido enredado e intrincado donde, en el fondo, es imposible distinguir uno de otro.

Tengo la impresión, si se quiere, de que en nosotros la posibilidad de hablar y la de estar loco son, en un aspecto muy fundamental, contemporáneas y como gemelas; la impresión de que abren, bajo nuestros pasos, la más peligrosa pero acaso también la más maravillosa o la más insistente de nuestras libertades.

En el fondo, aun cuando todos los hombres del mundo fueran razonables, siempre existiría además la posibilidad de atravesar el mundo de nuestros signos, el mundo de nuestras palabras, de nuestro lenguaje, de enturbiar su sentido más familiar y, por el mero y maravilloso fluir de unas cuantas palabras que se entrechocan, poner el mundo al revés.

Todo hombre que habla se sirve, al menos en secreto, de la absoluta libertad de estar loco; y, a la inversa, todo hombre que está loco y que parece, por eso mismo, haber llegado a ser completamente ajeno a la lengua de los hombres, pues bien, creo que ese hombre también está preso en el universo cerrado del lenguaje.

Usted me dirá que locura y lenguaje tal vez no estén tan ligados en el origen, y se me podrían hacer muchas objeciones. Me podrían poner como objeción, justamente, a esas personas de las que hablé la semana pasada y que veían expandirse en silencio, en ellas, en su cuerpo, como en un acuario, las grandes imágenes mudas de sus delirios; e incluso también podrían mencionarme como objeción a los perseguidos de los que hablé hace ya dos semanas, que se sentían perseguidos por una vigilancia, una mirada anónima, y se sabían acosados mucho antes de poder articular, en una acusación delirante, esa sensación.

Pues bien, creo que se puede responder una cosa: que las locuras, aun las que son mudas, pasan, y pasan siempre, por el lenguaje. Que no son tal vez más que la extraña sintaxis de un discurso.

Por ejemplo, hoy se sabe que el perseguido que escucha voces las emite él mismo. En efecto, tiene la impresión de que vienen de afuera, pero en realidad un aparato de grabación que puede colocarse a la altura de su laringe basta para probar

que ha sido él mismo quien ha pronunciado esas voces. De manera que las amenazas que oye, por un lado, y los insultos o las quejas mediante los cuales responde, por otro, nunca son otra cosa que las fases o, si se quiere, las frases de una misma trama verbal.

Hoy también se sabe que el cuerpo, el cuerpo mismo, es como un nudo de lenguaje. Ese profundo oyente que era Freud comprendió a las claras que nuestro cuerpo, mucho más, en el fondo, que nuestra mente, era un hacedor de ocurrencias, una suerte de maestro artesano de metáforas, y que se valía de todos los recursos, todas las riquezas, todas las pobrezas de nuestro lenguaje. Se sabe que una histérica paralizada, si se deja caer cuando la ponen de pie, lo hace porque, desde el fondo de su existencia, tiene la sensación de estar condenada a la caída desde que un día alguien, como suele decirse, la *hizo caer* en la trampa para luego dejarla. Pero se expresa con su cuerpo.

Entonces, si nos cuesta comunicarnos con los locos, no es sin duda porque no hablan, sino tal vez porque, justamente, hablan demasiado, con un lenguaje sobrecargado, en una especie de profusión tropical de los signos en la que se confunden todos los caminos del mundo.

Pero entonces se plantea una cuestión: ¿por qué el lenguaje de la locura ha cobrado en nuestros días tanta importancia? ¿Por qué en nuestra cultura, hoy, este vivo interés por todas esas palabras, todas esas palabras incoherentes, insensatas, y que acaso acarrean consigo un sentido mucho más pesado?

Creo que podríamos decir lo siguiente: que, en el fondo, en nuestros días ya no creemos en la libertad política y, además, el sueño, el famoso sueño de un hombre desalienado, ha caído hoy en el ridículo. De tantas quimeras, ¿qué nos ha quedado? Pues bien, la ceniza de algunas palabras. Y nuestro horizonte, nuestro posible de hombres de hoy en día, ya no lo confiamos a las cosas, los hombres, la historia, las instituciones: lo confiamos a los signos.

De manera muy rústica podríamos decir esto: en el siglo XIX se hablaba, se escribía para llegar por fin a ser libre en un mundo real donde uno tuviera la posibilidad de callarse. En el siglo XX se escribe —pienso, claro está, en la palabra literaria— para hacer la experiencia y apreciar la importancia de una libertad que ya no existe más que en las palabras, pero que en ellas ha hecho furor.

En un mundo donde Dios está definitivamente muerto y donde, pese a todas las promesas, de un extremo a otro, de la derecha y de la izquierda, sabemos que no seremos felices, el lenguaje es nuestro único recurso, nuestra única fuente. Lo que él nos revela en la oquedad misma de nuestra memoria, y debajo de cada una de nuestras palabras, de esas palabras que nos atraviesan al galope la cabeza, es la majestuosa libertad de estar loco. Y quizá sea por eso que la experiencia de la locura, en nuestra civilización, es singularmente aguda y constituye, en cierta forma, el límite inextricable de nuestra literatura.

Y bien, esta noche querría, si le parece, remontar el hilo que hemos seguido y

recorrido durante las emisiones precedentes. No ir más de la locura como lenguaje incipiente hacia la literatura sino, al contrario, hablar de ese lenguaje literario que está ya en los confines mismos de la locura.

Sé que actualmente hay todo un gran prestigio un poco folclórico de la literatura de asilo, la literatura de alienados. Me gustaría hablar de otra cosa, de la extraña experiencia literaria que lleva al lenguaje a girar sobre sí mismo y descubre, en el reverso de nuestra tapicería verbal familiar, una ley asombrosa. Esa ley, creo que podríamos formularla así: no es cierto que el lenguaje se aplique a las cosas para traducirlas; son las cosas, en cambio, las que están contenidas y envueltas en el lenguaje como un tesoro hundido y silencioso en el estruendo del mar.

Las palabras, su reunión arbitraria, su confusión, todas sus transformaciones protoplasmáticas, bastan por sí solas para dar origen a todo un mundo verdadero y fantástico a la vez, un mundo más viejo, mucho más, que nuestra infancia, y cuyas hierbas ondulantes tan bien supo captar Michel Leiris en *Biffures*.[28]

Cuando me dijeron que un incendio acababa de producirse en Billancourt, en un principio no entendí muy bien. «Billancourt», nombre que se extiende por encima de los tragaluces, las veletas y los patios como el humo de una fábrica, como el chirrido de un tranvía que se desplaza sobre sus rieles, y cuyas tres sílabas se entrechocan tristemente como los escasos cobres recogidos por un mendigo se entrechocan en el fondo de la escudilla que él sacude con la esperanza de despertar la compasión de los sordos. «En Billancourt» [«*à Billancourt*»], sílabas en las que de inmediato me había sorprendido más bien su tonalidad propia, y que transformé en estas tres palabras: «vestido de corte» [«*habillé en cour*»].

No se trataba —siempre estuve convencido de ello— de un ropaje de corte: tanto Luis XIV como la reina Ranavalona estaban muy lejos de lo que arrastraba consigo el nombre de Billancourt. Si era cuestión de vestirse de corte, esa vestimenta no podía tener nada en común con un traje de gala, un atuendo en que uno se enfunda para ir a pavonearse en las galerías multiplicadas por los espejos o bajo las verandas abiertas de par en par, a la búsqueda de un viento ausente, cuando, envueltas en tejidos variopintos, funden en agua las estatuas negras. Estar vestido de corte era estar vestido de manera cómoda para la carrera [*course*], de tal manera que uno pudiese, a máxima velocidad, ganar los lugares donde se gritaba «¡fuego!» o «¡auxilio!». El cinturón rojo y negro de los bomberos gimnasiarcas: tal era, sin duda alguna, el detalle esencial que definía la vestimenta de corte.

Yo me preguntaba si el sargento Prosper no habría ceñido con ese cinturón rojo y negro su túnica azul oscura para correr a todo tren hacia Billancourt, donde lo convocaba su deber, si no de rescatista diplomado, sí al menos de suboficial reincorporado y aguerrido, sobreviviente de Madagascar. Pero no estaba muy seguro. ¡El Point-du-Jour, Issy-les-Moulineaux y Billancourt eran sitios tan particulares y todo lo que ponía en marcha las bombas de incendio y a los bomberos se desenvolvía a tal punto al margen del universo acostumbrado!

¿No sería tal vez simplemente el portero quien, vestido de corte y ya no de cobrador, se había lanzado a la carrera? ¿No sería tal vez cualquier otro pariente y no ese tío Prosper, o alguien que estaba de visita en nuestro apartamento, al que se llegaba luego de atravesar un vestíbulo y un patio y subir tres pisos? ¿No sería tal vez el joven Poisson, hijo mayor de los porteros, el mismo que volvió una noche con el ojo tumefacto y sangrante porque se había caído al bajar de un tranvía? ¿No serían tal vez únicamente los bomberos? Y, en efecto, terminé por saber que no eran más que ellos cuando se disipó el equívoco en el que me había complacido y reconocí que nadie había tenido necesidad de vestirse de corte, puesto que sólo se trataba de Billancourt.

El incendio se había producido —nos enteramos un poco más adelante— en las fábricas Ripolin. En esa época se exhibía en las estaciones del metro de París un cartel de gran formato y colores rutilantes. En él aparecían tres pintores de bata blanca y sombrero de paja, de tamaño casi natural. Provisto cada uno de ellos de un bote de pintura Ripolin, caminaban en fila india con la columna vertebral levemente inclinada y escribían con un pincel, el primero sobre una pared, los otros dos en la espalda de quien los precedía en la fila, algunas líneas relativas a la buena calidad de las pinturas de esa marca.

Siempre pensé luego en cómo debían de arder los innumerables botes de Ripolin almacenados en las fábricas, mientras miraba, desde lo alto de la plataforma de hierro, el cartel luminoso del papel para cigarrillos Zigzag, en la dirección aproximada del Point-du-Jour.

Point-du-Jour, «palabaciosas»,[29] Billancourt: barreras, límites o confines, claraboyas de hierro contorneado o perfiles almenados de galerías y casas. A través de ese enrejado yo entreveía que algo parpadeaba, zigzags de relámpagos inscritos en una pantalla que no era ni noche ni día.

En cierto sentido, estas experiencias de Michel Leiris son muy novedosas, pero podríamos decir también que pertenecen a una muy prolongada dinastía. Una dinastía que no se extinguió en nuestra literatura desde el Renacimiento. Con referencia a estos oscuros monarcas creo que podríamos hablar, si se quiere, de los místicos del lenguaje, es decir, de las personas que creyeron en el poder absoluto, primigenio y creador del lenguaje, y del lenguaje en su mayor materialidad: en la palabra, la sílaba, la letra, el sonido mismo.

Es allí, en ese cuerpo carnal del habla, donde estos extraños filósofos, estos poetas aberrantes, vieron el corazón vivo de todas las significaciones, el depósito a la vez natural y divino de todo lo que podría decirse. Para ellos, las letras, los sonidos, las palabras, como grandes pastores soberanos, guardan en torno de sus posturas erguidas desde el origen el rebaño de toda habla futura. El siglo XVIII conoció muchos de esos alfabetos crédulos y poéticos.

He aquí, como ejemplo, uno de ellos:[30]

Por el aspecto del Altísimo apenas Adán habló,
Fue, según parece, la A la que pronunció.

Bien pronto balbuceada por el bambino débil,
La B parece brincar en su boca inhábil;
La habitúa él primero a las buenas noches, el buen día;
Besos y bombones buscados son unos tras otros.
[…]

La C es, con cedilla, de la S rival,
Sin ella, cual Q, en nuestras palabras abunda,
Con ella empieza el nombre de todos los objetos cavos:
Una cava, una cuba, una cámara, un cañón,
Una cesta, un corazón, un cofre, una cantera […].

A decidir su tono por poco que la D tarde,
Menester es que, contra los dientes, la lengua la adardee;
Y desde ya, por su derecho, usando en el discurso
El dorso tendido sin cesar, describe cien decursos.

La E enseguida se esfuerza, por el aliento espoleada,
Cada vez que respiramos sin empujar escapa;
Y por nuestro idioma elevadamente tratada,
En una sola palabra mucho se ve reiterada.
Mas poco es que se cuele en las sílabas completas:
Intérprete oculta de las consonantes mudas,
Si una de ellas, sola, atreviérase a pasear,
Tras ella o ante ella se la escucha resonar.
[…]

La F en furor fulmina, fulge, fermenta, frutece; […]
El fierro le debe su fuerza, ella fondea, ella fisura;
Ella alumbra el fuego, la flama y la fumarada,
Y frígida fecunda, pues el frío es su familia;
De una tela que fruncimos su efecto fornece,
Y el frufrú de la fronda y el flagelo.

La G, más gaya, ve a la R acudir en su huella;
Y siempre a su grado se agrupan las gracias;
Un hilo de voz basta para engendrarla;
Ella gime a veces en la garganta estrangulada,
Y otras veces, sustrayendo a la J su figura,
Justa en su lugar, jaranea, juega, jura;
Pero su tono general que gobierna en todo
Mucho menos gruñón parece para designar el gusto.

La H, hija que aguarda nacer en el fondo del paladar,
Hipa en lo alto de las palabras que en su poder están;
Huella, humilla, humea, hiere,
Y a veces, tímida, por honor se calla.

La I recta como una estaca su imperio instaura;
Se inicia en la N a fin de introducirse;
Por la I precipitada la risa se delata,
Y por la I prolongada el infortunio gime.

La K, partida antaño en kilométrico viaje,
Dejó a la Q y la C servir de hipotecas;
Y vuelta entre nosotros, por la vejez fatigada,
Sólo en Kimper se vio acariciada.

Mas ¡cuánto la sola L embellece la palabra!
Lenta fluye aquí, allá ligera vuela;
Lo líquido de las olas ella expresa,
Y el estilo pule tras limarlo;
La vocal se tiñe de su color ligado.
¿Mézclase a las palabras? Es un óleo lustroso
Que moja cada frase, y por su lenitivo
De consonantes, el reacio roce rompe.

Aquí la M, a su turno, sobre sus tres pies camina,
Y la N a su lado sobre dos pies se contonea;
La M mugiendo musita y muere al guardarse,
La N en el fondo de mi nariz se entierra resonante;
La M ama el murmullo, la N en negar se obstina;
La N para nadar es propia, la M a menudo se amotina;
La M en medio de las voces marcha con majestad,
La N a la nobleza une la necesidad.

Redonda se pone la boca al salir la O,
Y por fuerza se despliega un órgano sonoro
Cuando el asombro, concebido en la sesera,
Se pica a salir por ese acento nuevo.
Diole el círculo su forma original,
Que a la órbita como al óvalo conviene;
No cabría omitirla cuando se trata de obertura,
Y tan pronto como ordena se hace obedecer. […]

A decir verdad, creo que el mayor de los místicos del lenguaje no es un hombre del siglo XVIII, sino que está mucho más cerca de nosotros. Era un valiente profesor de gramática francesa que vivió a fines del siglo XIX. Se llamaba Jean-Pierre Brisset,[31] fue conocido como un loco rematado y reconocido por André Breton.

Brisset desarrolló en cuatro obras un prodigioso delirio etimológico que va del croar de las ranas, nuestros ancestros, a los ecos más perturbadores, más inquietantes, y en cierto sentido también más naturales, de nuestro lenguaje actual. Sacudiendo las palabras como una matraca obstinada, repitiéndolas en todos los sentidos, arrancándoles armonías irrisorias pero también decisivas, da origen, por una especie de dilatación monstruosa, a fábulas donde se resume toda la historia de los hombres y los dioses, como si el mundo, desde su creación, no fuera otra cosa que un gigantesco juego de palabras, un juego de perlas de cristal que obedece a las leyes más gratuitas, pero más irreductibles.[32]

> La comparación de las lenguas decuplica la claridad y la ciencia de Dios, que en cada lengua brilla como el sol cuando reluce en su fuerza.
>
> Palabra, ¿qué eres, pues? Soy *Pi*, la potencia, *ala* que hace volar, *bara*, la pesantez.[33] Soy el movimiento perpetuo y en todos los sentidos, soy la imagen de los soles y las esferas y los astros que se mueven en la inmensidad. Que vuelven atrás sin dejar de caminar hacia adelante. Soy yo la reina y la madre de los hombres que habitan los globos. Por mí el universo conoce el universo.
>
> Desde hace siete años estamos en éxtasis ante las maravillas de la palabra. Mientras la rana no hizo más que ser rana su lenguaje no pudo desarrollarse considerablemente, pero tan pronto como los sexos comenzaron a anunciarse, sensaciones extrañas, imperiosas, obligaron al animal a pedir a gritos ayuda, auxilio, porque no podía autosatisfacerse ni aplacar los fuegos que lo consumían. La razón de ello es que la rana no tiene el brazo largo y lleva el cuello hundido en los hombros. El desarrollo del cuello se produjo al mismo tiempo y después de la aparición del sexo que era el indicio de que uno había nacido. Se decía entonces: él ha nacido, cuello está hecho [*cou est fait*] cuando el cuello estaba formado, y era una gran felicidad haber nacido peinado [*coiffé*] pues la aparición del cuello daba torti-colis [*tortis colis*] de las que aún padecemos.
>
> Al estar bien establecida la anterioridad de la sílaba *mor*, comprobamos que, en efecto, es conveniente para el análisis. Moralizar, dirigir el espíritu hacia la muerte. Mórbido, color de muerto. Mordaza, un cultivo seco o muerto de daza. Mordente, ente capaz de matar. Mormurar, hablar entre murmullos de la muerte. Mortificación, fijación en lo que está muerto. Amortizar, elevar lo que está muerto o destruido.
>
> Palabra, dinos el futuro, ¿qué es la eternidad? Es el ser que se ha disipado en el éter, es la muerte, el silencio, es todo lo que ha vivido. Es el eternal y monótono remordimiento. ¿Qué es lo eternal? Lo eternal es el ser [*être*] nulo. Lo eternal no es un éter, así como lo paternal no es un padre. Pero el ser supremo es el dios que está en nosotros, que habla y se expande en su reino.
>
> Qué de escribanos
> Qué de escritos vanos

Es conocida la importancia que cobraron en la literatura contemporánea estas maravillas internas a los lenguajes. Maravillas que, creo, se deben a una paradoja, que es la siguiente: en cierto sentido todas las palabras son absolutamente arbitrarias, no hay ninguna necesidad natural para llamar sol al sol o hierba a la lozanía de la tierra; y pese a ello, el lenguaje resuena en nosotros, en nuestro corazón y nuestra memoria, como algo tan viejo, tan ligado a todas las cosas del mundo, tan próximo a su secreto, que tenemos la impresión de poder encontrar, sólo al escucharlo, todo el horror de la poesía.

De ahí, creo, dos mitos que recorren la literatura contemporánea. Dos mitos complementarios y que son estos. El mito, por un lado, de un contrato del que se ha renegado y en el que las palabras convencionales y aceptadas sean reemplazadas por otras, pero de tal manera que el sentido pase igualmente a estas últimas, tan límpido y evidente como si se utilizaran las palabras de la tradición. Es el sueño irónico de un lenguaje íntegramente fiduciario. Veamos, por ejemplo, este texto de Tardieu. ¿No podemos entender todo en el diálogo imaginado por él? No se utiliza ninguna de las palabras convencionales, pero a pesar de ello encontramos, y con esplendor, todas las convenciones de la más banal de las conversaciones de salón.[34]

> MADAME: ¡Querida, querida felpita! ¡Pero cuántos agujeros, cuántas galletas hace que no tenía el plantel de azucararla!
> MADAME DE PERLAMININA (*muy afectada*): ¡Ay, querida! ¡Yo misma estaba muy, muy vidriosa! Mis tres cangrejos más chicos tuvieron la limonada, uno tras otro. Durante todo el comienzo del corsario no hice más que anidar molinos, correr a lo del ludión o el taburete, pasé pozos vigilando su carburo y dándoles pinzas y monzones. En resumen, no tuve ni un minino para mí.
> MADAME: ¡Pobre querida! ¡Y yo que no me rascaba de nada!
> MADAME DE PERLAMININA: ¡Mucho mejor! ¡Me aligero! ¡Bien merece usted untar, después de las gomas que ha quemado! ¡Empuje pues: desde el bofe de sapo hasta mediados de bollo no se la ha visto ni en el «Water-proof» ni bajo las alpacas del bosque de Migraña! ¡Debía de estar usted verdaderamente enjuagada!
> MADAME (*suspirando*): ¡Es cierto! ¡Ah… qué cereza! No puedo descordarla sin subir.
> MADAME DE PERLAMININA (*en tono confidencial*): Entonces, ¿todavía nada de garrapiñadas?
> MADAME: Ninguna.
> MADAME DE PERLAMININA: ¿Ni siquiera un grano de garlopín?
> MADAME: ¡Ni uno! ¡Jamás se dignó a repicarme, desde el oleaje en que me rayó!
> MADAME DE PERLAMININA: ¡Qué inflador! ¡Pero habría que rascarle las brasas!
> MADAME: Es lo que hice. Le rasqué cuatro o cinco, quizá seis en unos pocos bofes, y nunca se deshollinó.
> MADAME DE PERLAMININA: ¡Pobre querida tisanita! (*Soñadora y tentadora*). ¡Si yo fuese usted, me buscaría otro farolito!
> MADAME: ¡Imposible! ¡Se ve que usted no lo comparece! Ejerce sobre mí un terrible pañuelo. Soy su mosca, su mitón, su rasqueta; él es mi junquillo, mi flautín. Sin él no puedo ni arrinconar ni gañir. ¡Nunca lo rizaría! (*Cambiando de tono*). Pero estoy removiendo, ¿flotará usted algo, una ampolla de zulú, dos dedos de bingo?
> MADAME DE PERLAMININA: Gracias, con gran licor.
> MADAME (*hace sonar una y otra vez la campanilla, en vano. Se levanta y llama*): ¡Irma! ¡Irma, a ver! ¡Oh, esta macana! Es curva como un tronco… Perdóneme, tengo que ir al tintero a disfrazar esta pantufla. Vulnero en un minino.

Frente a este mito cómico e irrisorio está también el mito serio de un lenguaje que, muy por el contrario, sería interno a sus propias palabras. Porque en la oquedad de su caverna encontraría todo el espacio de su creación; en cierta forma, a ese lenguaje le bastaría con repetirse, cavar su propio suelo, abrir en él galerías de comunicación imprevistas y no obstante necesarias. Y entonces se borraría toda huella de convención y saldrían a la luz profundas verdades de naturaleza y poesía.

¿No son, por ejemplo, de una evidente necesidad poética los juegos de palabras cuyo léxico alfabético estableció Leiris en *Bagatelles végétales*?[35]

Adagio de jade
aprende a apostar por la pura apariencia
idea, edi, edificar, deificar,
el maná de los manes tumbado de las tumbas
El atrio es patrio
las casas son cosas
la sangre es la senda del tiempo
la ebriedad es el sueño y la cizaña de las entrañas
no anonadar nada, adivinar el devenir
piensa en el tiempo, en los topos, en tu impotencia, patán
Alma, mal animal, lago de espuma impoluta
Angustiante guante de seda
Después del viento, el después del vuelo, hacia el Adviento
Armas amargas, artillerías arteriales
Descuartizadas de escarlata
Asilos no aciagos de las alas alisios aliáceos
A los doseles raros de los reyes, dorados de aurora,
Abril libró su libar
Folios follados, cielos celados
Libres, brillan
Bagatelas vegetales, bacilos de sílabas
Radículas ridículas
Cadáveres
Catabres y granos a granel
Carcasas de grasa, cortejo y sortilegios de cartílagos
Centauros torrenciales
Un ángel nada en el río nuevo
Círculo de las carracas y gaya daga de las avispas
Copulados pasados de copas bajo la Cúpula
Corazones coriáceos, frígida friolera
Poema, problema rebelde
Hierba y alas, alas de plumas y pieles envueltas
en su vuelo
Presentes y penetrantes que el amor te labra
Venas vinosas, avenidas de veneno
Venecia, venid ni venéreos ni venerados en el nivel de
nuestros nudos venenosos
Vértigos, arpegios soñados
Vampiros o estrigias, vértigos vaporosos, carices
carnadas rancias
Vidas ebrias de vacío, vividas y agriadas de aguaceros
en agujeros
Volcanes voraces ramos removientes
Ramas bajas, nuevas nervaduras para la vista.

Como verá, nada más maravillosamente lúcido que la paciente atención al lenguaje de la que dan testimonio Leiris o Tardieu. Y sin embargo, el perpetuo juego de lenguaje manifestado y oculto por el sueño de todos los hombres, pero también por la parálisis de las histéricas o los ritos de los obsesivos, e incluso el laberinto verbal en el que se pierden los esquizofrénicos, todo eso, no tiene tal vez una estructura muy diferente de las experiencias literarias que acabamos de ver, lo cual no quiere decir, desde luego, que todo lenguaje de locura tenga una significación literaria, y tampoco que la literatura esté hoy fascinada u obsesionada por la locura como pudo estarlo

antaño por la revuelta, la pasión o el amor. Creo que todo esto, no obstante, quiere decir una cosa, una cosa importante, y es que nuestra época ha descubierto —y de manera casi simultánea— que la literatura, en el fondo, sólo era un hecho de lenguaje y que la locura, por su parte, era un fenómeno de significación. Que una y otra, por consiguiente, jugaban con signos, jugaban con *los* signos que juegan y se burlan de nosotros.

Y bien, la literatura y la locura, en nuestros días, tienen un horizonte común, una suerte de línea de unión que es la de los signos.

Ese corte es probablemente como las líneas del horizonte a las que no se puede escapar pero que, pese a ello, jamás es posible alcanzar. La locura y la literatura quizá sean para nosotros como el cielo y la tierra que, juntos, nos rodean por todas partes, pero están ligadas una a otra por una especie de gran apertura en la cual no dejamos de penetrar, en la cual, justamente, hablamos, y hablaremos hasta el día en que nos pongan un puñado de tierra en la boca.

Creo que es eso, poco más o menos, lo que quiso decir Artaud en un texto cuya fulguración cubre soberanamente el camino donde nosotros, otros, nos perdemos para siempre: «Sí, ese es ahora el único uso que pueda darse al lenguaje. Un instrumento de locura, de eliminación del pensamiento, de ruptura, el dédalo de las sinrazones». [36]

Literatura y lenguaje

[Conferencia dictada por Michel Foucault en las facultades universitarias Saint-Louis, Bruselas, en diciembre de 1964.]

Primera sesión

Como sabrán, la pregunta hoy célebre, «¿Qué es la literatura?», está asociada para nosotros al ejercicio mismo de la literatura, no como si se lo preguntara *a posteriori* un tercero que se interroga sobre un objeto extraño y exterior a él, sino como si tuviera su lugar de origen precisamente *en* la literatura; como si preguntar «¿Qué es la literatura?» y el propio acto de escribir fueran una sola cosa.

«¿Qué es la literatura?» no es en absoluto una pregunta de crítico, no es en absoluto una pregunta del historiador o del sociólogo que se interrogan frente a determinado hecho de lenguaje. Es en cierto modo un hueco que se abre en la literatura, un hueco donde esta tendría que alojarse y probablemente recoger todo su ser.

Hay sin embargo una paradoja, o en todo caso una diferencia. Acabo de decir que la literatura se aloja en la pregunta «¿Qué es la literatura?». Pero, después de todo, esta pregunta es muy reciente, apenas un poco más antigua que nosotros. En suma, de la pregunta «¿Qué es la literatura?» puede decirse en general que llegó a nosotros y pudo formularse desde ese acontecimiento que fue la obra de Mallarmé. En tanto que la literatura, por su parte, no tiene edad, no tiene más cronología o estado civil que el lenguaje humano.

Sin embargo, no estoy tan seguro de que la literatura sea tan antigua como suele decirse. Está claro, sí, que desde hace varios milenios existe algo que retrospectivamente tenemos la costumbre de llamar «la literatura».

Creo que es justamente eso lo que habría que cuestionar. No es tan seguro que Dante, Cervantes o Eurípides sean literatura. Pertenecen desde luego a ella; esto quiere decir que hoy forman parte de nuestra literatura actual, y forman parte de la literatura en virtud de cierta relación que, de hecho, sólo nos incumbe a nosotros. Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, por la excelente razón de que la literatura griega no existe, la literatura latina no existe. En otras palabras, si la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje es en efecto literatura, la relación de esa misma obra con el lenguaje griego no lo era, sin duda alguna. Por eso querría distinguir con claridad tres cosas.

Ante todo está el lenguaje. El lenguaje es, como saben, el murmullo de todo lo que se pronuncia, y al mismo tiempo el sistema transparente que hace que, cuando hablamos, nos comprendan; en resumen, el lenguaje es a la vez el hecho de todas las hablas acumuladas en la historia y el sistema mismo de la lengua.

De un lado, entonces, está el lenguaje. De otro, están las obras; digamos que está esa cosa extraña dentro del lenguaje, esa configuración de lenguaje que se detiene sobre sí, que se inmoviliza, que constituye un espacio que le es propio y retiene en él el fluir del murmullo, que espesa la transparencia de los signos y las palabras y que erige así cierto volumen opaco, probablemente enigmático, y eso es en suma lo que

constituye una obra.

Y hay además un tercer término, que no es exactamente ni la obra ni el lenguaje; un tercer término que es la literatura.

La literatura no es la forma general de toda obra de lenguaje, y no es tampoco el lugar universal donde se sitúa la obra de lenguaje. En cierto modo es un tercer término, el vértice de un triángulo, por el cual pasa la relación del lenguaje con la obra y de la obra con el lenguaje.

Creo que una relación de ese tipo es lo que se designa con la palabra «literatura» en su acepción clásica; en el siglo XVII, «literatura» designaba simplemente la familiaridad que alguien podía tener con las obras de lenguaje, el uso, la frecuentación por la cual recuperaba en el nivel de su lenguaje cotidiano lo que era en sí y para sí una obra. Esa relación que constituía la literatura en la época clásica no era más que un asunto de memoria, de familiaridad, de saber: un asunto de recepción.

Ahora bien, a partir de cierto momento la relación entre el lenguaje y la obra, esa relación que pasa por la literatura, dejó de ser una relación puramente pasiva de saber y memoria para convertirse en una relación activa, práctica, y por eso mismo oscura y profunda entre la obra [en el momento de hacerse, y el propio lenguaje; e incluso entre el lenguaje en el momento de su transformación y la obra en que se está convirtiendo].[37] El momento en que la literatura se convirtió en el tercer término activo en el triángulo así constituido es, desde luego, el de comienzos del siglo XIX o fines del siglo XVIII, cuando, ante la proximidad de Chateaubriand, de Madame de Staël, de La Harpe,[38] el siglo XVIII se aparta de nosotros, se cierra sobre sí y se lleva consigo algo que ahora nos ha sido sustraído, pero que resta pensar, sin duda, si queremos pensar qué es la literatura.

Suele decirse que la conciencia crítica, la inquietud que reflexiona sobre lo que es la literatura, se instauró muy tarde y, en cierta forma, en el enrarecimiento, el agotamiento de la obra; en el momento en que, por razones puramente históricas, la literatura ya no fue capaz de darse otro objeto que sí misma. A decir verdad, me parece que la relación de la literatura consigo misma, el interrogante acerca de lo que ella es, desde el origen formaba parte de su triangulación de nacimiento. La literatura no es para un lenguaje la ocasión de transformarse en obra; no es tampoco para una obra la ocasión de fabricarse con lenguaje; la literatura es un tercer punto, diferente del lenguaje y diferente de la obra, un tercer punto que es exterior a su línea recta y que precisamente por eso dibuja un espacio vacío, una blancura esencial donde nace la pregunta «¿Qué es la literatura?», una blancura esencial que es en efecto esta pregunta. Por consiguiente, esta pregunta no se superpone a la literatura, no es el agregado de una conciencia crítica complementaria a la literatura: es su ser mismo, originariamente desmembrado y fracturado.

En rigor de verdad, no tengo el proyecto de hablarles de nada, ni de la obra, ni de la literatura, ni del lenguaje. Pero sí querría en cierto modo situar mi lenguaje, que por

desdicha no es ni obra ni literatura, en la distancia, la separación, el triángulo, la dispersión de origen donde la obra, la literatura y el lenguaje se deslumbran entre sí, y quiero decir que se iluminan y se ciegan entre sí, para que gracias a eso, acaso, llegue a nosotros solapadamente algo de su ser. Tal vez se sientan ustedes un tanto contrariados y decepcionados por lo poco que tengo para decirles.

Pero me gustaría mucho que prestaran atención a ese poco, porque querría que llegara a ustedes la oquedad del lenguaje que no deja de ahondarse en la literatura desde que existe, es decir, desde el siglo XIX. Querría que surgiera al menos en ustedes la necesidad de deshacerse de una idea prefabricada, una idea que esta literatura, precisamente, se ha hecho de sí misma, y que es la siguiente: que la literatura es un lenguaje, un texto hecho de palabras, palabras como cualesquiera otras, pero que han sido escogidas y dispuestas de tal modo y tanto que, a través de ellas, pasa algo que es un inefable.

Me parece que sucede todo lo contrario, que la literatura no está hecha en absoluto de un inefable: está hecha de un no inefable, de algo que podríamos por consiguiente llamar, en el sentido estricto y originario del término, *fable*, fábula. Está hecha pues de una fábula, de algo que es para decir y puede decirse, pero esa fábula se dice en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro, gracias a lo cual me parece posible un discurso sobre la literatura, un discurso que sea otra cosa que esas alusiones con que nos han machacado los oídos desde hace ya centenares de años, esas alusiones al silencio, al secreto, a lo indecible, a las modulaciones del corazón y, finalmente, a todos los prestigios de la individualidad en que la crítica, hasta estos últimos tiempos, amparó su inconsistencia.

La primera constatación es que la literatura no es ese hecho en bruto del lenguaje que se deja penetrar poco a poco por la cuestión sutil, secundaria, de su esencia y su derecho a la existencia. En sí misma, la literatura es una distancia ahondada dentro del lenguaje, una distancia que se recorre sin cesar y sin que jamás se salve realmente; es, en fin, una suerte de lenguaje que oscila sobre sí, una suerte de vibración *in situ*. Pero aun estas palabras, oscilación, vibración, son insuficientes y no del todo adecuadas, porque dejan suponer que hay dos polos, que la literatura es a la vez literatura y, con todo, lenguaje, y que habría entre una y otro algo parecido a una vacilación. En realidad, la relación con la literatura está contenida en su totalidad en el espesor absolutamente inmóvil, sin movimiento, de la obra, y a la vez esa relación es aquello por lo cual la obra y la literatura se rehúyen una en otra.

Puesto que, en cierto sentido, ¿cuándo es literatura la obra? Su paradoja consiste precisamente en que sólo es literatura en el instante mismo de su comienzo[, desde su primera frase, desde la página en blanco. Sin duda, sólo es realmente literatura en ese momento y esa superficie, en el ritual previo que traza para las palabras el espacio de su consagración].[39] Y por consiguiente, una vez que esa página en blanco comienza a llenarse, una vez que las palabras comienzan a transcribirse sobre esa superficie aún

virgen, en ese momento, cada palabra es de algún modo absolutamente decepcionante en lo que toca a la literatura, ya que no hay ninguna que pertenezca por esencia, por derecho natural, a ella. De hecho, una vez que una palabra se escribe en la página en blanco, que debe ser la página de la literatura, ya no es más literatura; cada palabra real, entonces, es en cierta forma una transgresión cometida contra la esencia pura, blanca, vacía, sagrada de la literatura; una transgresión que hace de toda la obra no, en modo alguno, la consumación de la literatura, sino su ruptura, su caída, su fractura. Toda palabra sin estatus ni prestigio literario es una fractura; toda palabra prosaica o cotidiana es una fractura, pero también lo es toda palabra una vez que se escribe.

«Mucho tiempo he estado acostándome temprano». Esta es la primera frase de *En busca del tiempo perdido*. En un sentido es sin duda una entrada en la literatura, pero es obvio que ni una sola de las palabras que la forman pertenece a ella: es una entrada en la literatura no porque esta frase sea la salida a escena de un lenguaje armado por completo con los signos, el blasón y las marcas de la literatura, sino simplemente porque esta, la literatura, será la irrupción de un lenguaje a secas en una página en blanco de principio a fin; la irrupción del lenguaje sin signos ni armas, en el umbral mismo de algo que jamás veremos en carne y hueso, esas palabras que nos conducen hasta el umbral de una perpetua ausencia.

Es además característico que la literatura, desde que existe, la literatura desde el siglo XIX, desde que ofreció a la cultura occidental la extraña figura sobre la cual nos interrogamos, se haya asignado siempre una tarea determinada, y que esa tarea haya sido precisamente el asesinato de la literatura. A partir del siglo XIX, entre las obras que se suceden, ya no se trata en absoluto de una relación discutida, reversible —muy intrigante, por lo demás—, que es la existente entre lo antiguo y lo nuevo, y sobre la cual se interrogó toda la literatura clásica. La relación de sucesión que aparece desde el siglo XIX es en cierto modo una relación mucho más radical, una relación que sería a la vez de consumación de la literatura y de su asesinato inicial. Baudelaire no es al romanticismo, Mallarmé no es a Baudelaire y el surrealismo no es a Mallarmé lo que Racine fue a Corneille o lo que Beaumarchais fue a Marivaux.

En realidad, la historicidad que aparece en el siglo XIX en el dominio de la literatura es de un tipo muy especial y que no puede en ningún caso asimilarse a la que garantizó la continuidad o la discontinuidad de la literatura hasta el siglo XVIII. En el siglo XIX la historicidad de la literatura no pasa por el rechazo de las otras obras, o su distanciamiento, o su acogida; en el siglo XIX la historicidad de la literatura pasa obligatoriamente por el rechazo de la literatura misma, un rechazo que es preciso tomar en la muy compleja madeja de sus negaciones. Cada nuevo acto literario, sea el de Baudelaire, el de Mallarmé o el de los surrealistas —poco importa—, implica al menos, creo, cuatro negaciones, cuatro rechazos, cuatro intentos de asesinato: rechazar ante todo la literatura de los otros; segundo, negar a los otros el derecho a hacer literatura, impugnar que las obras de los otros sean literatura; tercero, negarse a

sí mismo, impugnarse a sí mismo el derecho a hacer literatura, y cuarto y último, negarse a hacer o decir, en el uso del lenguaje literario, otra cosa que el asesinato sistemático, consumado, de la literatura.

Puede decirse en consecuencia, creo, que a partir del siglo XIX todo acto literario se da y cobra conciencia de sí como una transgresión de la esencia pura e inaccesible que sería la literatura. Y sin embargo, en otro sentido, cada palabra, desde que se escribe en la famosa página en blanco sobre la cual nos interrogamos, cada palabra, sin embargo, hace señas. Hace señas a algo, porque no es como una palabra normal, ordinaria. Hace señas a algo que es la literatura; cada palabra, no bien escrita en la página en blanco de la obra, es una suerte de luz de giro que hace un guiño a algo que llamamos «literatura». Puesto que, a decir verdad, en una obra de lenguaje nada es semejante a lo que se dice en la cotidianidad. Nada es verdadero lenguaje, y los desafío a encontrar un solo pasaje de una obra cualquiera del que pueda decirse que ha sido tomado efectivamente de la realidad del lenguaje cotidiano.

Y bien sé que eso sucede a veces, bien sé que algunas personas tomaron diálogos reales, y hasta los registraron en grabadores, como para su descripción de San Marcos acaba de hacer Butor, que pegó en la descripción de la catedral las cintas magnéticas que reproducen el diálogo de la gente que la visitaba y hacía comentarios, algunos de ellos sobre los *ice creams* que pueden tomarse en el lugar.

Pero la existencia de un lenguaje real así retenido e introducido en la obra literaria, cuando eso sucede, no es más que un papel pegado en un cuadro cubista. El papel pegado no está en el cuadro cubista para hacer de «verdad»; al contrario, está en cierta forma para agujerear el espacio del cuadro. Y el lenguaje verdadero, del mismo modo, cuando se introduce realmente en una obra literaria, se pone en ella para agujerear el espacio del lenguaje, para darle, de alguna manera, una dimensión sagital que, de hecho, no le sería propia por naturaleza. De manera que la obra, en definitiva, sólo existe en la medida en que, a cada instante, todas las palabras se vuelven hacia esa literatura, son encendidas por ella; y al mismo tiempo, la obra existe únicamente porque esa literatura se conjura y se profana a la vez: una literatura que, sin embargo, sostiene cada una de aquellas palabras, desde la primera.

Podemos decir entonces, si se quiere, que, en suma, la obra como irrupción desaparece y se disuelve en el murmullo que es la reiteración machacona de la literatura; no hay obra que no se convierta con ello en un fragmento de literatura, un trozo que sólo existe porque a su alrededor, delante y detrás, existe algo así como la continuidad de la literatura.

Me parece que estos dos aspectos, el de la profanación y el de la señal perpetuamente renovada que cada palabra hace a la literatura, permitirían esbozar de algún modo dos figuras ejemplares y paradigmáticas de lo que es la literatura, dos figuras ajenas y que tal vez, pese a ello, son la una para la otra.

Una sería la figura de la transgresión, de la palabra transgresora, y la otra, al

contrario, sería la figura de todas las palabras que apuntan y hacen señas a la literatura; de un lado, por tanto, la palabra de transgresión, y de otro, lo que yo llamaría la reiteración de la biblioteca. Una es la figura del interdicto, del lenguaje en el límite, la figura del escritor encerrado; otra, en cambio, es el espacio de los libros que se acumulan, se adosan unos a otros, y cada uno de los cuales sólo tiene la existencia almenada que lo recorta y lo repite al infinito en el cielo de todos los libros posibles.

Es evidente que Sade fue, a fines del siglo XVIII, el primero en enunciar la palabra de transgresión; puede decirse incluso que su obra es el punto que recoge y a la vez hace posible toda palabra de transgresión. La obra de Sade, no hay duda alguna, es el umbral histórico de la literatura. En cierto sentido, como sabrán, su obra es un gigantesco pastiche. No hay una sola frase de Sade que no esté íntegramente vuelta hacia algo dicho antes de él, por los filósofos del siglo XVIII, por Rousseau; no hay un solo episodio, una sola de esas escenas insoportables contadas por Sade, que no sean en realidad el pastiche irrisorio, por completo profanador, de una escena de una novela del siglo XVIII. Basta, por lo demás, seguir el nombre de los personajes para advertir con exactitud a quién hacía objeto Sade de su pastiche profanador.

Esto significa que su obra tiene la pretensión, tuvo la pretensión, de ser la supresión de toda la filosofía, de toda la literatura, de todo el lenguaje anteriores a él, y la supresión de toda esa literatura en la transgresión de una palabra que profanara la página así vuelta a la blancura. En cuanto a la nominación sin reticencia, en cuanto a los movimientos que recorren con meticulosidad todas las posibilidades en las famosas escenas eróticas de Sade, no son otra cosa que una obra reducida a la sola palabra de transgresión, una obra que en cierto sentido borra toda palabra alguna vez escrita y por eso mismo abre un espacio vacío donde la literatura moderna va a tener su lugar. Creo que Sade es el paradigma mismo de la literatura.

Y esta figura de Sade, que es la de la palabra de transgresión, tiene su doble en la figura del libro, el libro que se mantiene en su eternidad; tiene su doble, su opuesto, en la biblioteca, es decir, en la existencia horizontal de la literatura, una existencia que, a decir verdad, no es simple, no es unívoca, pero cuyo paradigma gemelo sería, a mi entender, Chateaubriand.

No hay absolutamente ninguna duda de que la contemporaneidad de Sade y Chateaubriand no es un azar en la literatura. Ya de entrada, la obra de Chateaubriand, desde su primera línea, quiere ser un libro, quiere mantenerse en el nivel de un murmullo continuo de la literatura, quiere trasponerse de inmediato a esa especie de eternidad polvorienta que es la de la biblioteca absoluta. A continuación, aspira a alcanzar el ser sólido de la literatura, y relegar de tal modo en una suerte de prehistoria todo lo que pudo decirse o escribirse antes de él, Chateaubriand. De manera que, con algunos años de diferencia, es posible decir, creo, que Chateaubriand y Sade constituyen los dos umbrales de la literatura contemporánea. *Atala, o Los amores de dos salvajes en el desierto* y *La nueva Justine, o Las desgracias de la*

virtud se publicaron más o menos al mismo tiempo. Sería cosa fácil, desde luego, compararlos u oponerlos, pero lo que hay que intentar comprender es el sistema mismo de su copertenencia, el pliegue donde en ese momento, a fines del siglo XVIII, a comienzos del siglo XIX, en tales obras, en tales existencias, nace la experiencia moderna de la literatura. Creo que esta experiencia no es disociable de la transgresión y la muerte, de la transgresión que fue la vida entera de Sade y por la que este pagó con su libertad, como ustedes saben; en cuanto a la muerte, sabrán del mismo modo que fue la obsesión de Chateaubriand desde el momento en que empezó a escribir: le resultaba evidente que la palabra que escribía sólo tenía sentido en la medida en que él ya estuviera muerto y esa palabra flotara más allá de su vida y más allá de su existencia.

Me parece que esa transgresión y ese ir más allá de la muerte representan dos grandes categorías de la literatura contemporánea. Podríamos decir, si se quiere, que en la literatura, en esta forma de lenguaje que existe desde el siglo XIX, no hay más que dos sujetos reales, dos sujetos que hablan en la literatura: Edipo en el caso de la transgresión y Orfeo en el caso de la muerte, y no hay más que dos figuras de las que hablamos y a las cuales, al mismo tiempo y a media voz, y como al sesgo, nos dirigimos; esas dos figuras son la de Yocasta profanada y la de Eurídice perdida y reencontrada. Me parece por lo tanto que esas dos categorías de la transgresión y la muerte o, si se quiere, del interdicto y la biblioteca, se reparten poco más o menos lo que podríamos llamar el espacio propio de la literatura. En todo caso, es desde ese lugar que nos llega algo como la literatura. Es importante darse cuenta de que la literatura, la obra literaria, no viene de una suerte de blancura anterior al lenguaje, sino justamente de la reiteración machacona de la biblioteca, de la impureza ya letal de la palabra, y es a partir de ese momento cuando el lenguaje realmente nos hace señas y, al mismo tiempo, las hace hacia la literatura.

La obra hace señas a la literatura: ¿qué quiere decir esto? Quiere decir que la obra convoca a la literatura, le da garantías, se autoimpone una serie de marcas que le prueban y prueban a los otros que se trata en efecto de literatura. Esos signos, reales, mediante los cuales cada palabra, cada frase indican su pertenencia a la literatura, son lo que la crítica reciente, desde Roland Barthes, llama escritura.

Esa escritura, en cierta forma, hace de toda obra una pequeña representación, algo así como un modelo concreto de la literatura. Posee la esencia de la literatura, pero da al mismo tiempo su imagen visible, real. En cierto sentido puede decirse que toda obra dice no sólo lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula: dice además qué es la literatura. Con una salvedad: no lo dice en dos tiempos, uno para el contenido y otro para la retórica; lo dice en una unidad. Una unidad señalada precisamente por el hecho de que, a fines del siglo XVIII, desapareció la retórica.

Decir que la retórica desapareció significa decir que, a partir de esa desaparición, la literatura se encargó de definir por sí misma los signos y los juegos en virtud de los cuales va a ser, precisamente, literatura. Podemos decir en consecuencia, si les

parece, que la literatura, tal como existe desde la desaparición de la retórica, no tendrá por tarea contar algo, y agregarle luego los signos manifiestos y visibles de que es literatura —los signos de la retórica—, sino que va a estar obligada a tener un lenguaje único y, no obstante, desdoblado, ya que, a la vez que dice una historia, a la vez que cuenta algo, deberá mostrar y hacer visible a cada instante lo que es la literatura, lo que es el lenguaje de la literatura, dado que la retórica, encargada antaño de decir lo que debía ser un bello lenguaje, ha desaparecido.

Puede decirse por tanto que la literatura es un lenguaje a la vez único y sometido a la ley del doble: pasa con la literatura lo que pasaba con el doble en Dostoievski,[40] esa distancia ya dada en la bruma y la noche, esa otra figura que, por las calles, no deja de duplicarnos y que, sin embargo, va también al encuentro del paseante y lo hace hasta el extremo del pánico, que, en el momento de verse justo frente a él, lleva a reconocer al doble.

Un juego similar se produce entre la obra y la literatura. La obra va sin cesar por delante de la literatura, esta es esa especie de doble que se pasea delante de aquella; la obra no la reconoce nunca a pesar de cruzarse sin descanso con ella, pero siempre falta precisamente el momento de pánico que constatamos en Dostoievski.

En la literatura nunca hay encuentro absoluto entre la obra real y la literatura de carne y hueso. La obra no se topa jamás con ese doble que al fin aparece y, en este sentido, la obra es esa distancia que hay entre el lenguaje y la literatura, la suerte de espacio de desdoblamiento, de espacio del espejo, que podríamos llamar simulacro.

Me parece que la literatura, el ser mismo de la literatura, si le preguntáramos qué es, no podría responder más que una cosa: que no hay ser de la literatura. Hay simplemente un simulacro, un simulacro que es todo el ser de la literatura. Y me parece que la obra de Proust nos mostraría muy bien en qué y cómo la literatura es simulacro. *En busca del tiempo perdido*, como se sabe, es el relato de una progresión que no va de la vida de Proust a la obra de Proust, sino del momento en que su vida —su vida real, mundana, etc.— queda suspendida, interrumpida, cerrada sobre sí y es en la medida en que la vida se repliega sobre sí que la obra podrá inaugurarse y abrir su propio espacio.

Pero esa vida de Proust, esa vida real, nunca se cuenta en la obra. Y, por otro lado, la obra por la cual él ha dejado su vida en suspenso y decidido interrumpir su vida mundana, tampoco se da nunca, porque lo que Proust cuenta es precisamente cómo va a llegar a ella, a esa obra que debería comenzar en la última línea del libro, pero que, en realidad, nunca se da en su cuerpo propio.

De manera que la palabra «perdido», en *En busca del tiempo perdido*, tiene al menos tres significaciones. Por una parte, quiere decir que el tiempo de la vida aparece ahora cerrado, lejano, irrecuperable, perdido. Segundo, el tiempo de la obra —que ya no tiene, justamente, tiempo de hacerse, porque cuando el texto en efecto escrito termina, la obra todavía no está presente—, el tiempo de la obra que no ha podido llegar a hacerse y que debía contar su génesis, ha sido en cierta forma

derrochado de antemano: no sólo por la vida sino por el relato que Proust hace de la manera como va a escribir su obra. Y por último, ese tiempo sin casa ni hogar, sin fecha ni cronología, que flota por completo a la deriva, como perdido entre el lenguaje sofocado de todos los días, y el otro, centelleante, de la obra por fin iluminada, ese tiempo, es el que vemos en la obra misma de Proust, el que vemos aparecer por fragmentos, el que vemos aparecer a la deriva, sin cronología real, y es un tiempo que está perdido y que sólo puede recuperarse como pedazos de oro, por fragmentos. De modo tal que la obra, en Proust, nunca está dada en la literatura; la obra real de Proust no es otra cosa que el proyecto de hacer una obra, el proyecto de hacer literatura, pero esa obra real se mantiene sin cesar en el umbral de la literatura. En el momento en que el lenguaje real, que cuenta esa llegada de la literatura, va a callarse para que, por fin, pueda aparecer la obra en su palabra soberana, inevitable, la obra real se acaba y el tiempo se ha terminado, de manera que puede decirse, en un cuarto sentido, que el tiempo se ha perdido en el preciso momento de ser recuperado.

Como verán, en una obra como la de Proust no se puede decir que haya un momento que sea realmente la obra; no se puede decir que haya un solo momento que sea realmente la literatura. De hecho, todo el lenguaje real de Proust, todo ese lenguaje que hoy leemos y que llamamos su obra, y del que decimos que es literatura, si nos preguntamos qué es, no para nosotros sino en sí, advertimos que no es ni una obra ni literatura; que es una suerte de espacio intermedio, de espacio virtual como el que puede verse pero jamás tocarse en los espejos, y es ese espacio de simulacro el que da a la obra de Proust su verdadero volumen.

En este sentido, hay que convenir en que el proyecto mismo de Proust, el acto literario que cumplió al escribir su obra, no tiene en realidad ningún ser que pueda atribuírsele y no puede situarse jamás en ningún punto del lenguaje ni de la literatura; de hecho, lo único que puede encontrarse es el simulacro, el simulacro de la literatura. Y la importancia aparente del tiempo en Proust obedece simplemente al hecho de que el tiempo proustiano, que es dispersión y marchitamiento por un lado, retorno e identidad de los momentos dichosos por otro, no es más que la proyección interna, temática, dramatizada, contada, recitada, de la distancia esencial entre la obra y la literatura que constituye, creo, el ser profundo del lenguaje literario.

En consecuencia, si tuviéramos que caracterizar lo que es la literatura, hallaríamos la figura negativa de la transgresión y el interdicto, simbolizada por Sade; la figura de la reiteración, la imagen del hombre que desciende a la tumba con un crucifijo en la mano, un hombre que, finalmente, no escribió jamás sino desde la «ultratumba», y hallaríamos por tanto esta figura de la muerte, simbolizada por Chateaubriand, y hallaríamos además la figura del simulacro. Otras tantas figuras, no diría negativas sino sin positividad alguna, y entre las cuales el ser de la literatura me parece fundamentalmente diseminado y desmembrado.

Con todo, quizá aún nos falte, para definir qué es la literatura, algo esencial. En todo

caso, hay algo que todavía no hemos dicho y que históricamente es, sin embargo, muy importante para saber qué es esa forma de lenguaje que apareció en el siglo XIX. Es evidente, en efecto, que la transgresión no basta para dar una definición exhaustiva de la literatura, porque antes del siglo XIX había no pocas literaturas transgresoras. Es evidente que tampoco el simulacro bastará para definir la literatura, porque antes de Proust había algo similar a él; miren a Cervantes, que escribe el simulacro de una novela, miren asimismo a Diderot, con *Jacques el Fatalista*. En todos estos textos encontramos un espacio virtual donde no hay ni literatura ni obra y donde, pese a ello, hay un intercambio perpetuo entre la obra y la literatura.

«Ah, si yo fuera novelista», dice Jacques el Fatalista a su amo, «lo que os cuento sería mucho más bello que la realidad que os narro; si quisiera embellecer todo lo que os cuento, veríais cómo eso sería entonces bella literatura, y no puedo, no hago literatura, estoy obligado a contaros lo que es». Y en ese simulacro de literatura, en ese simulacro de rechazo de la literatura, Diderot escribe una novela que, en el fondo, es el simulacro de una novela. A decir verdad, el problema del simulacro, por ejemplo en Diderot y la literatura a partir del siglo XIX, es importante para introducirnos en lo que me parece central al hecho de la literatura. Como sabrán, en efecto, en *Jacques el Fatalista* la historia se despliega en varios niveles. Por un lado, el nivel número uno es el relato que hace Diderot del viaje y de los seis diálogos entre Jacques, llamado «el Fatalista», y su amo. Después, ese relato de Diderot se interrumpe debido a que Jacques, en cierto modo, toma la palabra en su lugar y se pone a contar sus amores. Y ese relato de los amores de Jacques, a su vez, también se interrumpe: lo interrumpe una serie de relatos de tercer nivel donde vemos, por ejemplo, a las hosteleras o al capitán, etc., contar sus propias historias. De tal modo, tenemos dentro del relato todo un espesor de relatos que encajan unos en otros como muñecas japonesas,[41] y eso es lo que constituye el pastiche de la novela de aventuras que es *Jacques el Fatalista*.

Pero lo importante, lo que me parece del todo característico, no es tanto ese encastre de los relatos unos en otros como el hecho de que, en cierto modo, Diderot, a cada instante, haga que el relato salte hacia atrás y, en cualquier caso, imponga a esos relatos que se encastran una especie de figuras retrógradas que conducen sin cesar hacia una suerte de realidad, de realidad del lenguaje neutro, del lenguaje primero, que tendrían el lenguaje de todos los días, el lenguaje del propio Diderot y hasta el lenguaje de los lectores.

Y esas figuras retrógradas son de tres clases. Están en primer lugar las reacciones de los personajes del relato que encaja, cuando interrumpen a cada instante el cuento que están escuchando; en segundo lugar, tenemos los personajes que vemos aparecer en un relato encajado: en un momento dado, la hostelera cuenta la historia de alguien a quien no vemos, que está simplemente alojado ahí, de manera virtual, en ese relato, y después resulta que, de manera abrupta, vemos surgir en el relato de Diderot a ese personaje real, cuando, en realidad, su único estatus era el de estar inserto en el relato hecho por la hostelera. A continuación, tercera figura, Diderot se vuelve una y otra

vez hacia su lector para decirle:

> Lo que os cuento os debe parecer extraordinario, pero así fue como sucedieron las cosas; esta aventura, claro está, no es acorde con las reglas de la literatura, no es acorde con las reglas de los relatos bien compuestos, pero yo no soy el dueño de mis personajes; ellos me desbordan, han llegado a mi horizonte con su pasado, con sus aventuras, con sus enigmas, y no hago más que contaros las cosas tal como efectivamente sucedieron.

Así, desde el corazón más recóndito, más indirecto del relato, hasta una realidad que es contemporánea e incluso anterior a la escritura, Diderot no hace en cierto modo otra cosa que desengancharse de su propia literatura. Se trata de mostrar a cada instante que, de hecho, todo eso no es literatura, y que hay un lenguaje inmediato y primero, el único sólido, y sobre el cual se construyen, arbitrariamente y por placer, los relatos mismos.

Esta estructura es característica de Diderot, pero se la encuentra también en Cervantes y en infinidad de relatos desde el siglo XVI hasta el XVIII. Para la literatura, es decir, para la forma de lenguaje que se inaugura en el siglo XIX, juegos como los de *Jacques el Fatalista*, de los que acabo de hablarles, no son en realidad más que bromas.

Cuando Joyce, por ejemplo, se entretiene en hacer una novela que, puede decirse, está íntegramente construida sobre la *Odisea*, no procede en absoluto como Diderot cuando construye una novela sobre el modelo de la picaresca. De hecho, cuando Joyce repite a Ulises, repite para que en ese pliegue del lenguaje, repetido sobre sí mismo, aparezca algo que no sea como en Diderot el lenguaje de todos los días, sino algo que sea como el nacimiento mismo de la literatura. Vale decir que Joyce procura que, dentro de su relato, dentro de sus frases, de las palabras que utiliza, de ese relato infinito de la jornada de un hombre como todo el mundo en una ciudad como cualquier otra, se ahonde algo, sea la ausencia de la literatura a la vez que su inminencia, sea el hecho de que la literatura está allí definitivamente porque se trata de Ulises, pero al mismo tiempo a la distancia; en cierto modo, lo más cerca de su lejanía.

De allí, sin duda, una configuración que es esencial para el *Ulises* de Joyce: por una parte, las figuras circulares, el círculo del tiempo que va de la mañana al anochecer de la jornada, luego el círculo del espacio, que recorre la ciudad, con el paseo del personaje. Además, al margen de esas figuras circulares, tenemos una especie de relación perpendicular y virtual, una relación punto por punto, una relación biunívoca entre cada episodio del *Ulises* de Joyce y cada aventura de la *Odisea*. Y mediante esta referencia, a cada instante, las aventuras del personaje de Joyce no resultan duplicadas y sobreimpresas; al contrario, las socava la presencia ausente del personaje de la *Odisea*, que es el poseedor, pero el poseedor absolutamente lejano, nunca accesible, de la literatura.

Acaso podría decirse, como resumen de todo esto, que la obra del lenguaje, en la época clásica, no era verdaderamente literatura. ¿Por qué no podemos decir que *Jacques el Fatalista* o Cervantes, por qué no podemos decir que Racine es literatura, o Corneille, o Eurípides, salvo para nosotros, desde luego, en la medida en que la integramos a nuestro lenguaje? ¿Por qué, en ese entonces, la relación de Diderot con su propio lenguaje no era la relación literaria de la que les hablaba hace un momento? Me parece que podríamos decir lo siguiente: en la época clásica, en cualquier caso a fines del siglo XVIII, toda obra de lenguaje existía en función de cierto lenguaje mudo y primitivo, que la obra estaba encargada de restituir. Ese lenguaje mudo era de alguna manera el fondo inicial, el fondo absoluto contra el cual toda obra venía a continuación a destacarse, y en cuyo interior se alojaba. Ese lenguaje mudo, ese lenguaje de antes de los lenguajes, era la palabra de Dios, era la verdad, era el modelo, eran los antiguos, era la Biblia, si damos a la palabra «biblia» su sentido absoluto, es decir, su sentido común. Había una especie de libro previo, que era la verdad, la naturaleza, la palabra de Dios, y que ocultaba —dentro de sí, en cierto modo— y pronunciaba a la vez toda la verdad.

Y ese lenguaje soberano y retenido era tal que, por un lado, cualquier otro lenguaje, cualquier lenguaje humano, cuando quería ser una obra, no tenía más que retraducirlo, retranscribirlo, repetirlo, restituirlo. Pero por otro lado, ese lenguaje de Dios, o ese lenguaje de la naturaleza, o ese lenguaje de la verdad, estaba sin embargo oculto. Era el fundamento de todo develamiento y, pese a ello, él mismo estaba oculto, no podía transcribírselo directamente. De ahí la necesidad de los deslizamientos, las torsiones de palabras, todo ese sistema que llamamos justamente «retórica». Después de todo, las metáforas, las metonimias, las sinécdoques, etc., ¿qué eran, si no el esfuerzo, a través de palabras humanas, que son oscuras y están ocultas para sí mismas, por reencontrar, mediante un juego de aberturas y como si fuera por ardides, ese lenguaje mudo que la obra tenía como sentido y tarea restituir y restaurar?

Dicho de otra manera, entre un lenguaje palabrero que no decía nada y un lenguaje absoluto que decía todo pero no mostraba nada, era preciso que hubiera un lenguaje intermedio que volviera a llevar del lenguaje palabrero al lenguaje mudo de la naturaleza y de Dios: precisamente el lenguaje literario. Si, con Berkeley y los filósofos del siglo XVIII, llamamos signos a lo que decían la naturaleza y Dios, podemos afirmar simplemente que la obra clásica se caracteriza por el hecho de que, mediante un juego de figuras, que eran las de la retórica, se trataba de llevar el espesor, la opacidad, la oscuridad del lenguaje hacia la transparencia y la luminosidad de los signos.

La literatura, al contrario, comenzó cuando se calló, para el mundo occidental, para una parte de ese mundo, ese lenguaje que no había dejado de escucharse, de percibirse, de suponerse durante milenios. A partir del siglo XIX se deja de estar a la

escucha de esa primera palabra y, en su lugar, se hace oír el infinito del murmullo, el amontonamiento de las palabras ya dichas; en esas condiciones, la obra ya no tiene que cobrar cuerpo en las figuras de la retórica, que equivaldrían a signos de un lenguaje mudo, absoluto; la obra ya no tiene más que hablar como un lenguaje que repite lo que se ha dicho y que, por la fuerza de su repetición, borra todo lo dicho y a la vez lo lleva lo más cerca de sí, para volver a captar la esencia de la literatura.

Podemos decir, si les parece, que la literatura comenzó el día en que el espacio de la retórica fue sustituido por algo que podríamos denominar el volumen del libro. Por lo demás, es muy curioso comprobar que el libro sólo llegó a ser de manera harto tardía un acontecimiento en el ser de la literatura. El libro ganó estatus en la literatura cuatro siglos después de haber sido real, técnica, materialmente inventado. Y el Libro de Mallarmé es el primer libro de la literatura; el Libro de Mallarmé, ese proyecto fundamentalmente fracasado, ese proyecto que no podía no fracasar, es, si se quiere, la incidencia del éxito de Gutenberg sobre la literatura. El Libro de Mallarmé, que quiere repetir y anonadar al mismo tiempo todos los demás libros, un libro que, en su blancura, roza el ser definitivamente fugitivo de la literatura, responde al gran libro mudo, pero lleno de signos, que la obra clásica trataba de copiar, trataba de representar. El Libro de Mallarmé responde a ese gran libro, pero, al mismo tiempo, lo sustituye: es el acta que constata su desaparición.

Se comprende ahora por qué, en sus prestigios, y no sólo en sus prestigios sino en su esencia, la obra clásica no era por un lado otra cosa que una re-presentación, pues tenía que re-presentar un lenguaje que ya estaba hecho, y por eso, en el fondo, la esencia misma de la obra clásica la encontramos siempre en el teatro, sea en Shakespeare o en Racine, ya que estamos en el mundo de la representación; y, a la inversa, la esencia de la literatura, en el sentido estricto del término, a partir del siglo XIX, no la encontraremos en el teatro sino precisamente en el libro.

Y es finalmente en ese libro, ese libro asesino de todos los otros libros, y que al mismo tiempo hace suyo el proyecto, siempre frustrado, de hacer literatura, donde la literatura encuentra y funda su ser. Si bien el libro existía, y con una realidad muy densa, varios siglos antes de la invención de la literatura, no era, en realidad, el lugar de la literatura; sólo era una oportunidad material de transmitir lenguaje. La mejor prueba es que *Jacques el Fatalista* escapaba o buscaba escapar, sin cesar, del embrujo de los libros de aventuras, mediante esos saltos atrás de los que hemos hablado; otro tanto ocurría con don Quijote y Cervantes.

Pero, de hecho, si la literatura consuma su ser en el libro, no acoge con placidez la esencia de este —por otra parte, el libro, en realidad, no tiene esencia, no la tiene al margen de su contenido—, y por eso la literatura será siempre el simulacro del libro: hace como si fuese un libro, finge ser una serie de libros. Por eso, asimismo, sólo puede consumarse a través de la agresión y la violencia contra todos los otros libros; más aún: a través de la agresión y la violencia contra la esencia plástica, irrisoria, femenina del libro. La literatura es transgresión, la literatura es la virilidad del

lenguaje contra la femineidad del libro; pero, en definitiva, ¿qué puede ser ella sino un libro entre todos los demás, un libro con todos los demás, en el espacio lineal de la biblioteca? ¿Qué puede ser la literatura sino, precisamente, una frágil existencia póstuma del lenguaje? Por eso es que no le es posible, a esa literatura, ahora que todo su ser está en el libro, no ser, finalmente, de ultratumba.

Así, en ese espesor abierto y cerrado del libro, en esas hojas que están en blanco y a la vez cubiertas de signos, en ese volumen único, pues cada libro es único y semejante a todos, ya que todos los libros se parecen, lo que se recoge es algo así como el ser mismo de la literatura. La literatura que no hay que comprender ni como el lenguaje del hombre, ni como la palabra de Dios, ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón o el silencio; la literatura es un lenguaje transgresor, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo. En ella no hay más que un sujeto que habla; sólo uno habla, y es el libro, esa cosa que Cervantes, lo recordarán, había querido con tanto ahínco quemar, el libro, esa cosa de la que Diderot, en *Jacques el Fatalista*, había querido tan a menudo escapar, el libro, esa cosa en la cual, como saben, Sade estuvo encerrado y en la cual también nosotros lo estamos.

Segunda sesión

Ayer les hice o traté de hacerles algunos comentarios sobre la literatura, sobre ese ser de negación y de simulacro que cobra cuerpo en el libro. Esta noche querría tomar un poco de distancia y tratar de soslayar en parte esos comentarios. Puesto que, después de todo, ¿es realmente tan claro, tan evidente, tan inmediato que pueda hablarse de la literatura? Y, después de todo, cuando se habla de la literatura, ¿qué se tiene como suelo, como horizonte? Nada más, sin duda, que el vacío dejado por la literatura a su alrededor, y que autoriza una cosa que, con todo, es extraña y acaso única: que la literatura sea un lenguaje al infinito, que permite hablar de sí misma hasta el infinito.

¿Qué es esa reduplicación perpetua de la literatura por el lenguaje sobre la literatura? ¿Qué es ese lenguaje que es la literatura, y que autoriza, hasta el infinito, las exégesis, los comentarios, los redoblamientos? Este problema, creo, no es claro. No es claro en sí mismo, y me parece que hoy es menos claro que nunca.

No es claro hoy, y menos que nunca, por unas cuantas razones. La primera será esta: hace muy poco se produjo un cambio en lo que podríamos llamar la crítica. Podríamos decir que el estrato del lenguaje crítico nunca fue tan espeso como lo es hoy. Jamás se utilizó con tanta frecuencia ese lenguaje segundo que se llama crítica, y jamás, de manera recíproca, el lenguaje absolutamente primero, el lenguaje que no habla sino de sí mismo, y en su propio nombre, fue en proporción más delgado que hoy.

Ahora bien, ese espesamiento, esa multiplicación de los actos críticos, se acompañó de un fenómeno casi opuesto. Ese fenómeno es, creo, el siguiente: el personaje del crítico, del *Homo criticus*, que se inventó aproximadamente en el siglo XIX entre La Harpe y Sainte-Beuve,[42] está borrándose en el momento mismo en que se multiplican los actos de crítica. Es decir que los actos críticos, al proliferar, al dispersarse, en cierto modo se diseminan y van a alojarse, ya no en textos que se destinan a la crítica, sino en novelas, en poemas, en reflexiones, eventualmente en filosofías. En nuestros días, los verdaderos actos de crítica hay que buscarlos en poemas de Char, en fragmentos de Blanchot, en textos de Ponge, mucho más que en tal o cual parcela de lenguaje que haya estado destinada, explícitamente y en virtud del nombre de su autor, a ser un acto crítico. Podríamos decir que la crítica se convierte en una función general del lenguaje en general, pero sin organismo, sin sujeto propio.

Con todo, y este sería el tercer fenómeno que haría difícil comprender qué es en la actualidad la crítica literaria, hoy aparece un nuevo fenómeno, que es el siguiente: vemos establecerse, entre lenguaje y lenguaje, una relación que no es exactamente de carácter crítico o, en todo caso, que no se ajusta a la idea que la tradición se hacía de la crítica, una institución juzgadora, jerarquizante, una institución mediadora entre un lenguaje creador, un autor creador y un público que se limitaría a ser su consumidor.

En nuestros días se forma una relación muy diferente entre el lenguaje que podemos calificar de primero, y que llamaremos más simplemente «la literatura», y el lenguaje segundo, que habla de la literatura y se denomina de ordinario «crítica». En efecto, la crítica se ve hoy requerida por dos nuevas formas de relación que deben establecerse entre ella y la literatura.

Me parece que en la actualidad la crítica apunta a establecer, con respecto a la literatura, con respecto al lenguaje primero, una especie de red objetiva, discursiva, justificable en cada uno de sus puntos, demostrable; una relación donde lo primero, lo constitutivo, no es el gusto del crítico, un gusto más o menos secreto o más o menos manifiesto; lo esencial, en esa relación, sería un método, necesariamente explícito, un método de análisis, que puede ser psicoanalítico, lingüístico, temático, formal, como les parezca. En consecuencia, la crítica está, si se quiere, planteándose el problema de su fundamento en el orden de la positividad, de la ciencia.

Y, por otro lado, la crítica tiene un papel del todo nuevo, que ya no es en absoluto el que tenía antaño, y que era el papel de intermediario entre la escritura y la literatura. Después de todo, en la época de Sainte-Beuve, e incluso hasta ahora, ¿qué era hacer crítica? Era una suerte de lectura privilegiada, primera, una lectura más temprana que todas las otras, que de ese modo permitía hacer que la escritura del autor, necesariamente un poco opaca, oscura o esotérica, fuera accesible a los lectores de segunda que seríamos todos, necesitados de pasar por la crítica para comprender lo que leemos. En otras palabras, la crítica era la forma privilegiada, absoluta y primera de la lectura.

Ahora bien, me parece que ahora, lo que hay de importante en la crítica es que está pasándose del lado de la escritura. Y ello, de dos maneras. Ante todo porque se interesa cada vez menos por el momento psicológico de la creación de la obra, y cada vez más por lo que es la escritura, el espesor mismo de la escritura de los escritores, una escritura que tiene sus formas, sus configuraciones. Y además porque, del mismo modo, la crítica deja de pretender ser una lectura mejor o más temprana, o mejor armada; está convirtiéndose en un acto de escritura. Una escritura sin duda segunda con respecto a otra, pero aun así una escritura, que forma con todas las demás una malla, una red, un entrelazamiento de puntos y líneas. Esos puntos y líneas de la escritura en general se cruzan, se repiten, se superponen, se desfasan, para formar finalmente, en una neutralidad total, lo que podríamos llamar la totalidad de la crítica y la literatura, es decir, el jeroglífico flotante actual de la escritura en general.

Advertirán a qué ambigüedad nos enfrentamos cuando se intenta pensar qué es ese lenguaje segundo que viene a agregarse al lenguaje primero de la literatura y que pretende emitir sobre este primer lenguaje un discurso absolutamente positivo, explícito, enteramente discursivo y demostrable, mientras procura al mismo tiempo ser un acto de escritura, como la literatura. ¿Cómo llegar a pensar esta paradoja? ¿Cómo puede la crítica llegar a ser ese lenguaje segundo y a la vez algo así como un

lenguaje primero? Eso es lo que querría dilucidar con ustedes, para saber, en suma, qué es la crítica.

Como sabrán, bastante recientemente, hace tal vez unos diez años, y no más, para tratar de explicar lo que era la crítica, un lingüista, Jakobson,[43] introdujo una noción que había tomado de los lógicos, la de metalenguaje. Y sugirió que, después de todo, la crítica, como la gramática, como la estilística, como la lingüística en general, era un metalenguaje. La noción es desde luego muy seductora y parece, al menos a primera vista, ajustarse a la perfección, porque la noción de metalenguaje nos pone en presencia de dos propiedades que, en el fondo, son esenciales para definir la crítica. La primera es la posibilidad de definir las propiedades de un lenguaje dado, las formas de un lenguaje, sus códigos, sus leyes, en otro lenguaje. Y la segunda es que ese segundo lenguaje, en el cual se pueden definir las formas, las leyes y los códigos del primero, no es necesariamente diferente, en sustancia, del lenguaje primero. Como, después de todo, se puede hacer el metalenguaje del francés en francés, y también, claro, en alemán, en inglés o en cualquier lengua, es posible hacerlo asimismo en un lenguaje simbólico inventado con ese fin; por consiguiente, en esta posibilidad de toma de distancia absoluta con respecto al lenguaje primero, tenemos también la posibilidad de sostener sobre él un discurso por completo discursivo y de estar a la vez, no obstante, exactamente en el mismo plano.

No estoy seguro, sin embargo, de que esta noción de metalenguaje, que parece definir, al menos de manera abstracta, el lugar lógico donde podría alojarse la crítica, deba adoptarse para definir lo que es la crítica. En efecto, para explicar esta reticencia respecto de la noción de metalenguaje tal vez habría que volver en parte a lo que decíamos ayer acerca de la literatura. Recordarán que el libro se nos aparecía como el lugar de la literatura, es decir, como el espacio donde la obra se da el simulacro de la literatura, en cierto juego de espejos e irrealidad, en el que se trata a la vez de la transgresión y la muerte. Si intentamos expresar lo mismo, incluso en el vocabulario de los especialistas del lenguaje, quizá podríamos decir más o menos lo siguiente: la literatura, por supuesto, es uno de los innumerables fenómenos de habla efectivamente pronunciados por los hombres. Como todos los fenómenos de habla, la literatura sólo es posible en la medida en que las palabras se confunden con la lengua, en el horizonte general que constituye el código de una lengua dada. En consecuencia, toda literatura, como acto de habla, sólo es posible con respecto a esa lengua, con respecto a las estructuras de códigos que hacen que cada palabra de la lengua efectivamente pronunciada se vuelva transparente y pueda ser comprendida. Si las frases tienen un sentido, es porque cada fenómeno de habla está situado en el horizonte virtual pero absolutamente vinculante de la lengua. Todas estas, por supuesto, son nociones muy conocidas.

Pero ¿no podríamos decir esto: que la literatura es un fenómeno de habla de extrema singularidad y que se distingue probablemente de todos los otros fenómenos de habla? En efecto, la literatura es en el fondo un habla que obedece tal vez al

código en el que está situada, pero que, en el momento mismo de comenzar, y en cada una de las palabras que pronuncia, compromete el código en el cual está situada y es comprendida. Vale decir que, cada vez que alguien toma la pluma para escribir algo, hace literatura en la medida en que, si se quiere, la coacción del código queda suspendida en el acto mismo de escribir la palabra: una suspensión por la cual, en última instancia, esa palabra muy bien podría no obedecer al código de la lengua. Si las palabras escritas por un literato, en efecto, no obedecieran al código de la lengua, no se las podría comprender de ningún modo y constituirían decididamente un habla de locura; esa es tal vez la razón de la copertenencia esencial de la literatura y la locura en nuestros días. Pero esto es otra cuestión; podemos decir simplemente lo siguiente: la literatura es el riesgo que siempre corre y siempre asume cada palabra de una frase literaria, el riesgo de que, después de todo, esa palabra, esa frase y todo el resto, no obedezcan al código. Esta frase: «Mucho tiempo he estado acostándome temprano», y esta otra: «Mucho tiempo he estado acostándome temprano», la primera dicha por mí, y la segunda leída por mí en Proust, son dos frases verbalmente idénticas; pero, en realidad, son profundamente diferentes. Una vez que Proust la escribe en el umbral de *En busca del tiempo perdido*, es posible, en última instancia, que ninguna de esas palabras tenga exactamente el sentido que, por nuestra parte, atribuimos a las mismas palabras cuando las pronunciamos día a día; bien puede ser que el habla haya suspendido el código del que ha sido tomada.[44]

Hay, si se quiere, un riesgo siempre esencial, fundamental, siempre persistente en toda literatura, el riesgo del esoterismo estructural. Bien podría ser que el código no se respetara; en cualquier caso, el habla literaria siempre tiene el derecho soberano de suspender ese código, y la presencia de esta soberanía, aun cuando en los hechos no se la ejerza, constituye probablemente el peligro y la grandeza de toda obra literaria. En esa medida, no me parece que el metalenguaje pueda aplicarse realmente como método para la crítica literaria; que sea posible proponerlo como horizonte lógico sobre el cual situar lo que es la crítica. Puesto que el metalenguaje implica, justamente, que se haga la teoría de toda habla efectivamente proferida a partir del código que se ha establecido para la lengua. Si el código se ve comprometido en el habla, si, en última instancia, el código puede no tener valor alguno, no es posible entonces hacer el metalenguaje de un habla semejante y uno está obligado a recurrir a otra cosa. ¿A qué recurrir, por consiguiente, para definir la literatura, si no se recurre a la noción de metalenguaje?

Acaso haya que ser más modesto y, en vez de proponer sin ninguna prudencia una palabra tan erizada de lógica como la de «metalenguaje», ¿no se podría simplemente constatar la evidencia casi imperceptible, pero que me parece decisiva, de que el lenguaje es tal vez el único ser que existe en el mundo, y que es absolutamente repetible?

Como es obvio, hay en el mundo otros seres repetibles; encontramos dos veces el

mismo animal, encontramos dos veces la misma planta. Pero en el orden de la naturaleza la repetición no es, en realidad, más que una identidad parcial, y además perfectamente analizable de manera discursiva. En sentido estricto, creo, sólo hay repeticiones en el orden del lenguaje. Y, sin duda, algún día habría que hacer el análisis de todas las formas de repetición posibles que hay en el lenguaje, y quizá sea en el análisis de esas formas donde pueda esbozarse algo que se asemeje a una ontología del lenguaje. Limitémonos a decir ahora, de manera muy simple, que el lenguaje no cesa de repetirse.

Bien lo saben los lingüistas, que mostraron qué pocos fonemas hacían falta para constituir el vocabulario total de una lengua. Esos mismos lingüistas, así como los autores de diccionarios, saben qué pocas palabras hacen falta, en definitiva, para llegar a constituir todos los enunciados posibles, infinitos —cantidad necesariamente abierta—, que son los enunciados que pronunciamos todos los días. No cesamos de pronunciar cierta estructura de repetición, repetición fonética, repetición semántica de las palabras, y además se sabe a las claras que el lenguaje puede repetirse con la mera salvedad de la voz y el momento de la elocución: se puede decir la misma frase, se puede decir lo mismo con otras palabras, y en eso consisten precisamente la exégesis, el comentario, etc.; se puede incluso repetir un lenguaje en su forma, suspendiendo por completo su sentido, y eso es lo que hacen los teóricos del lenguaje cuando, en definitiva, repiten una lengua en su estructura gramatical o morfológica.

Como verán, de todas maneras, es probable que el lenguaje sea en cierta forma el único lugar del ser en el cual algo como la repetición sea decididamente posible. Ahora bien, este fenómeno de la repetición en el lenguaje es una de sus propiedades constitutivas, pero esa propiedad no es neutra e inerte en relación con el acto de escribir. Escribir no es soslayar la repetición necesaria del lenguaje; escribir, en el sentido literario, es, creo, poner la repetición en el corazón mismo de la obra, y acaso habría que decirse que la literatura, occidental, desde luego —dado que no conozco las otras y no sé qué podría decirse de ellas—, la literatura occidental debió de comenzar sin duda por Homero, quien utilizó justamente una muy sorprendente estructura de repetición en la *Odisea*. Recuerden el canto VIII, donde vemos a Ulises, que ha llegado al país de los feacios y que aún no se les ha dado a conocer. Lo invitan al banquete de los feacios y nadie lo reconoce. Su fuerza en los juegos y el triunfo sobre sus adversarios han mostrado que era un héroe, pero sin delatar su verdadera identidad. En consecuencia, está ahí, y está oculto. Entonces, en el medio del banquete, llega un aedo: viene a cantar las aventuras de Ulises, viene a cantar las hazañas de Ulises, las aventuras y las hazañas que justamente no dejan de sucederse ante los ojos del aedo, habida cuenta de que Ulises está allí. Esas hazañas que distan de haber terminado contienen, pues, su propio relato, como uno de sus episodios, porque corresponde a las aventuras de Ulises que en un momento dado oiga cantar a un aedo las aventuras de Ulises. Y de tal modo, la *Odisea* se repite dentro de sí misma; tiene en el corazón de su propio lenguaje una especie de espejo central, de tal

suerte que el texto de Homero se enrolla sobre sí mismo, se envuelve o se desenvuelve en torno de su centro y se duplica, en un movimiento que le es esencial. Me parece que esta estructura, que encontramos además con mucha frecuencia —la encontramos en *Las mil y una noches*, cuando una de ellas se consagra a la historia de Sherezada que cuenta las mil y una noches a un sultán, para escapar a la muerte—, es probablemente constitutiva del ser mismo de la literatura, si no en general, sí al menos de la literatura occidental.

Hay sin duda, y hasta con seguridad, una distinción muy importante entre esa estructura de repetición y la estructura de repetición interna que hallamos en la literatura moderna. En la *Odisea*, en efecto, veíamos el canto infinito del aedo que en cierta forma perseguía a Ulises y trataba de alcanzarlo; y además veíamos a la vez a ese canto del aedo ya comenzado desde siempre y que iba al encuentro de Ulises, lo acogía en su propia leyenda y lo hacía hablar en el momento mismo en que él callaba, lo develaba cuando se ocultaba. En la literatura moderna la autorreferencia es probablemente mucho más silenciosa que ese extenso desencaje contado por Homero. Es probable que sea en el espesor de su lenguaje donde la literatura moderna se repite a sí misma, y tal vez mediante el juego del habla y el código del que les hablaba hace un rato.

En todo caso, querría terminar estas consideraciones sobre el metalenguaje y las estructuras de repetición diciéndoles esto, sugiriéndoles esto: ¿no creen que, en este momento, podríamos definir la crítica, de una manera muy ingenua, no como un metalenguaje sino como la repetición de lo que hay de repetible en el lenguaje? De ser así, la crítica literaria no haría probablemente más que inscribirse en una gran tradición exegética, que se inició, al menos en el caso del mundo griego, con los primeros gramáticos que comentaron a Homero. ¿No se podría decir, como una primera aproximación, que la crítica es lisa y llanamente el discurso de los dobles, es decir, el análisis de las distancias y las diferencias en las cuales se reparten las identidades del lenguaje? Y entonces veríamos además tres formas de crítica posibles. Una, la primera, sería, si se quiere, la ciencia, el conocimiento o el repertorio de las figuras mediante las cuales los elementos idénticos del lenguaje se repiten, varían, se combinan —cómo se varían, se combinan, se repiten los elementos fonéticos, semánticos, sintácticos; en síntesis, la crítica entendida en ese sentido como ciencia de las repeticiones formales del lenguaje—, y eso tiene un nombre y existió durante mucho tiempo: es la retórica. A continuación, hay una segunda forma de ciencia de los dobles, que sería el análisis de las identidades, las modificaciones o las mutaciones del sentido a través de la diversidad de los lenguajes, cómo podemos repetir un sentido con palabras diferentes; y, como sabrán, es poco más o menos eso lo que hizo la crítica en el sentido clásico del término, desde Sainte-Beuve hasta casi nuestros días, en la cual se trataba de reencontrar la identidad de una significación psicológica o histórica, en fin, la identidad de una temática cualquiera, a través de la pluralidad de una obra. Eso es lo que se llama tradicionalmente «crítica».

Me pregunto entonces si no podría haber cabida, y si no la hay ya, para una tercera forma de crítica, que sería el desciframiento de la autorreferencia, la implicación que hace la obra de sí misma, en la estructura espesa de repetición de la que les hablaba hace un momento a propósito de Homero. ¿No habría cabida para el análisis de la curva por la cual la obra se designa siempre dentro de sí misma y se da como repetición del lenguaje por el lenguaje? Me parece que es más o menos esto, el análisis de la implicación de la propia obra, el análisis de los signos mediante los cuales la obra no deja de designarse dentro de sí misma, lo que da en suma su significación a las empresas diversas y polimorfas que hoy denominamos «análisis literario».

Y querría mostrarles en qué aspecto la noción de análisis literario, que utilizan y aplican distintas personas, ya se trate de Barthes, de Starobinski,[45] etc., cómo ese análisis literario puede, creo, fundar una reflexión o, en fin, dar acceso y desembocar en una reflexión *casi* filosófica, puesto que así como ayer no permitía a los literatos hacer verdadera literatura, hoy no me jacto yo de hacer verdadera filosofía: me situaría en el simulacro de la filosofía como ayer la literatura se situaba en el simulacro de la literatura. Me gustaría saber, por lo tanto, si estos análisis literarios no nos conducirán hacia un simulacro de filosofía.

Me parece que los esbozos de análisis literario que se hicieron hasta la fecha podrían agruparse o, si se quiere, podrían en todo caso encauzarse en dos grandes direcciones diferentes. Los unos conciernen a los signos mediante los cuales las obras se designan dentro de sí mismas. Y los otros concernirían a la manera como se espacializa la distancia que las obras toman dentro de sí mismas.

Les hablaré en principio, a título puramente programático, de los análisis que se han hecho, y que podrían hacerse, probablemente, para mostrar que las obras literarias no dejan de designarse dentro de sí mismas. Como saben, hay un descubrimiento, paradójicamente reciente, según el cual la obra literaria se hace, después de todo, no con ideas, no con la belleza, y menos aún con sentimientos; se hace simplemente con lenguaje. Por lo tanto, sobre la base de un sistema de signos. Pero ese sistema de signos no está aislado, forma parte de toda una red de otros signos, que son los que circulan en una sociedad dada, signos que no son lingüísticos sino que pueden ser económicos, monetarios, religiosos, sociales, etc. En cada momento que se elige estudiar en la historia de una cultura, hay pues cierto estado de los signos, un estado general de los signos en general, es decir que habría que establecer cuáles son los elementos que son soportes de valores significantes, y a qué reglas obedecen estos elementos significantes en su circulación.

En tanto manipulación concertada de los signos verbales, podemos tener la certeza de que la obra literaria forma parte, en carácter de región, de una red horizontal, muda o parlanchina, poco importa, pero siempre centelleante, que constituye en cada momento de la historia de una cultura lo que podemos llamar el estado de los signos. Y, por consiguiente, para saber cómo se significa la literatura,

habría que saber cómo es significada, dónde se sitúa en el mundo de los signos de una sociedad, cosa que prácticamente nunca se hizo para las sociedades contemporáneas, y cosa que sería menester hacer, tomando acaso como modelo un trabajo que se refiere a culturas mucho más arcaicas que las nuestras, y pienso en los estudios hechos por Georges Dumézil[46] sobre las sociedades indoeuropeas.

Como sabrán, Dumézil mostró que las leyendas irlandesas, o las sagas escandinavas, o los relatos históricos de los romanos tal como los refleja Tito Livio, o las leyendas armenias, todo ese conjunto de obras que podríamos llamar de lenguaje si se quiere evitar la palabra literatura, forman parte, en realidad, de una estructura de signos mucho más general. Y que sólo se puede comprender lo que esas leyendas realmente son con la condición de restablecer la homogeneidad de estructura que hay entre ellas y, por ejemplo, tal o cual ritual religioso o social que encontramos en otra sociedad indoeuropea. Nos percatamos entonces de que la literatura, en esas sociedades, funcionaba como un signo esencialmente social y religioso, y que en la medida en que hacía suya la función significante de un ritual religioso, de un ritual social, la literatura existía y era a la vez creada y consumida.

En nuestros días es muy probable —habría que verlo, habría que establecer el estado actual de los signos en nuestra sociedad— que la literatura no se sitúe del lado de los signos religiosos, sino tal vez mucho más del lado de los signos, digamos, del consumo o la economía. Pero, después de todo —no sabemos nada de eso—, lo que habría que hacer es establecer el primer estrato semiológico, que fija la región significante ocupada por la literatura.

Pero en relación con ese primer estrato puede decirse que la literatura es inerte; funciona, es cierto, pero la red en la cual funciona no le pertenece, no está bajo su control. Por consiguiente, habría que impulsar ese análisis semiológico o, mejor, desplegarlo en dirección de otro estrato, que sería interno a la obra. Esto es, habría que establecer cuál es el sistema de signos que funciona, no en esta cultura dada, sino dentro mismo de una obra. También en este caso estamos apenas en los rudimentos y, de alguna manera, en las excepciones. Saussure[47] dejó unos cuantos cuadernos donde trata de definir, justamente, el uso y la estructura de los signos fonéticos o semánticos en la literatura latina. Actualmente, Starobinski publica esos textos en el *Mercure de France*, los remito a ellos.[48] Tenemos allí el bosquejo de un análisis en el que la literatura aparece en esencia como una combinación de signos verbales. Hay unos cuantos autores sobre los que resulta fácil realizar análisis de ese tipo, y pienso en Charles Péguy, en Raymond Roussel, claro está, y asimismo en los surrealistas. Habría en ello, en el análisis del signo verbal como tal, si se quiere, un segundo estrato de análisis semiológico posible, estrato que ya no sería el de la semiología cultural sino el de la semiología lingüística, que define las elecciones que pueden hacerse, las estructuras a las cuales están sometidas esas elecciones, por qué se han hecho, el grado de latencia que hay en cada punto del sistema y que significa la estructura interna de la obra. Del mismo modo hay, probablemente, un tercer estrato

de signos, una tercera red de signos que la literatura utiliza para significarse a sí misma; serían, si les parece, los signos que Barthes llama «de la escritura». Es decir, los signos por los cuales el acto de escribir se ritualiza al margen del dominio de la comunicación inmediata.

Escribir, hoy lo sabemos, no es simplemente utilizar las fórmulas de una época y mezclar con ellas algunas fórmulas individuales; escribir no es mezclar cierta dosis de talento, de mediocridad y de genio; escribir implica sobre todo la utilización de esos signos que no son otra cosa que signos de escritura. Dichos signos son tal vez algunas palabras, algunas palabras calificadas de nobles, pero son sobre todo ciertas estructuras lingüísticas profundas como, en francés por ejemplo, los tiempos del verbo; sabrán que la escritura de Flaubert consiste en esencia —y podemos decir otro tanto de todos los relatos clásicos franceses desde Balzac hasta Proust— en cierta configuración, en cierta relación del pretérito imperfecto, el indefinido, el perfecto y el pluscuamperfecto, constelación que no se encuentra nunca con los mismos valores en el lenguaje utilizado por ustedes y por mí, o en los diarios; esa configuración de cuatro tiempos es, en el relato francés, constitutiva del hecho de que se trata precisamente de un relato literario.

Para terminar, habría que hacer lugar a un cuarto estrato semiológico, mucho más restringido y discreto, que sería el estudio de los signos que podríamos llamar «de implicación o autoimplicación»; son los signos por los cuales una obra se designa dentro de sí misma, se re-presenta bajo cierta forma, con cierto rostro, dentro de sí misma. Hace un rato hablaba del canto VIII de la *Odisea*, donde Ulises escucha al aedo cantar las aventuras de Ulises. Ahora bien, hay algo muy característico, y es que, cuando escucha al aedo cantar sus propias aventuras, Ulises, a quien los feacios siguen sin reconocer, baja la cara, se vela el rostro y se pone a llorar, en un gesto, dice Homero, que es el de las mujeres cuando, tras la batalla, reciben el cadáver de su esposo.

El signo de la autoimplicación de la literatura por sí misma, como ven, es aquí sumamente significativo: es un ritual, y en particular el ritual del duelo. Es decir que la obra sólo se designa a sí misma en la muerte, y en la muerte del héroe. Sólo hay obra en la medida en que el héroe, que está vivo en ella, está ya sin embargo muerto con respecto al relato que se hace.

Si se compara ese signo de autoimplicación con el signo de autoimplicación en la obra de Proust, se ven diferencias muy interesantes y características. La autoimplicación de *En busca del tiempo perdido* está dada, al contrario, bajo la forma de la iluminación intemporal, cuando, de manera repentina, en relación con una servilleta adamascada, con una magdalena, con la irregularidad del adoquinado del patio de Guermantes, que recuerda la irregularidad del adoquinado de Venecia, algo así como la presencia intemporal, iluminada, absolutamente feliz de la obra se ofrece a quien, precisamente, está escribiéndola. Entre esa iluminación intemporal y el gesto de Ulises que se vela el rostro y llora como una esposa al recibir el cadáver de su

marido muerto en la guerra, se darán cuenta de que hay una diferencia absoluta, y que una semiología de los signos de la autoimplicación de las obras en sí mismas nos enseñaría sin lugar a dudas muchas cosas sobre lo que es la literatura. Pero todo esto son programas que en la práctica, hasta ahora, nunca se han cumplido. Si he insistido sobre los diferentes estratos semiológicos, es porque en la actualidad reina cierta confusión con respecto a la utilización de los métodos lingüísticos y semiológicos en la literatura. Como saben, en la actualidad algunas personas usan indiscriminadamente los métodos de la lingüística, y abordan la literatura como un crudo hecho de lenguaje.

Es cierto que la literatura se hace con lenguaje. Así como la arquitectura, después de todo, se hace con piedras. Pero no hay que extraer de ello la conclusión de que es posible aplicarle indistintamente las estructuras, los conceptos y las leyes que valen para el lenguaje en general. De hecho, cuando aplicamos en estado bruto los métodos lingüísticos a la literatura, somos víctimas de una doble confusión. Por un lado, hacemos un uso recurrente de una estructura significante particular en los dominios de los signos en general; olvidamos, entonces, que el lenguaje, en el fondo, no es sino un sistema más dentro de un sistema mucho más general de signos, que son los signos religiosos, sociales y económicos que les mencionaba hace un momento. Y por otro lado, además, al aplicar en estado bruto los análisis lingüísticos a la literatura, olvidamos, justamente, que esta última se vale de estructuras significantes muy particulares, mucho más finas que las estructuras propias del lenguaje; específicamente con referencia a los signos de autoimplicación de los que les hablaba hace un rato, sólo existen, de hecho, en la literatura, y sería imposible encontrar ejemplos de ellos en el lenguaje en general.

En otras palabras, el análisis de la literatura, como significante y en cuanto se significa a sí misma, no se despliega únicamente en la dimensión del lenguaje. Está inmerso en un dominio de signos que no son aún signos verbales y, por otra parte, se extiende, se eleva, se prolonga hacia otros signos, mucho más complejos que los verbales. Lo cual hace que la literatura sólo sea lo que es en la medida en que no se limita simplemente al uso de una sola superficie semántica, la sola superficie de los signos verbales. En realidad, la literatura se mantiene en pie a través de varios espesores de signos; es, si se quiere, profundamente polisémica, pero de un modo singular, no como cuando se dice que un mensaje puede tener varios significados y es ambiguo. En rigor, que la literatura sea polisémica quiere decir que, para decir una sola cosa o acaso para no decir nada en absoluto —porque nada prueba que la literatura deba decir algo— o, en todo caso, para decir algo o no decir nada, está siempre obligada a recorrer una serie de estratos semiológicos —como mínimo, creo, los cuatro de los que les hablé— y, en esos cuatro estratos, obtiene lo necesario para constituir una figura que tiene la propiedad de significarse a sí misma. Vale decir que la literatura no es otra cosa que la reconfiguración, bajo una forma vertical, de signos que en la sociedad, en la cultura, están dados en estratos separados; vale decir que la

literatura no se constituye a partir del silencio, no es lo inefable de un silencio, no es la efusión de lo que no puede decirse y no se dirá jamás.

La literatura, en realidad, sólo existe en la medida en que no dejamos de hablar, en la medida en que no dejamos de poner signos en circulación. Es porque siempre hay signos a su alrededor, es porque eso habla, que algo parecido a un literato puede hablar. Aquí tenemos, si les parece, muy toscamente esquematizada, la orientación en que podríamos ver desarrollarse un análisis literario que fuera semiológico en el estricto sentido del término. Me parece que el otro camino sería, quizá más y menos conocido a la vez, el que pasara, ya no por las estructuras significativas y significantes de la obra, sino por su espacialidad.

Como sabrán, durante mucho tiempo se consideró que el lenguaje tenía un profundo parentesco con el tiempo. Varias razones, sin duda, llevaron a creerlo así. Porque el lenguaje es en esencia lo que permite hacer un relato, y al mismo tiempo lo que permite prometer […].[49] El lenguaje es en esencia lo que «liga» el tiempo. Y además, el lenguaje retiene el tiempo en sí mismo, porque es escritura y, como escritura, va a mantenerse en el tiempo y mantener lo que dice en el tiempo. La superficie cubierta de los signos no es, en el fondo, más que el ardid espacial de la duración. En consecuencia, el tiempo se manifiesta a sí mismo en el lenguaje, y será en este, además, donde llegue a ser consciente de sí como historia. Y podemos decir, si se quiere, que de Herder[50] a Heidegger, el lenguaje como logos siempre tuvo por función suprema la de conservar el tiempo, velar sobre el tiempo, mantenerse en el tiempo y mantener el tiempo bajo su vigilancia inmóvil.

Y creo que nadie había pensado que el lenguaje, después de todo, no era tiempo sino espacio. Nadie había pensado en eso, salvo alguien que, sin embargo, no me gusta mucho, pero estoy obligado a constatarlo: es Bergson. Él tuvo la idea de que, después de todo, el lenguaje no era tiempo, sino espacio. El único problema fue que extrajo de ello una consecuencia negativa. Se dijo que, si el lenguaje era espacio y no tiempo, entonces, tanto peor para el lenguaje. Y como lo esencial de la filosofía, que justamente es lenguaje, era pensar el tiempo, Bergson llegó a estas dos conclusiones negativas: primero, que la filosofía debía apartarse del espacio y del lenguaje para poder pensar mejor el tiempo, y segundo, que para poder pensar y expresar el tiempo, era preciso en cierto modo poner en cortocircuito al lenguaje; en fin, era preciso deshacerse de aquello que de tan pesadamente espacial podía haber en él. Y para neutralizar esos poderes o esa naturaleza, o ese destino espacial del lenguaje, había que hacerlo jugar consigo mismo, utilizar frente a las palabras otras palabras: contrapalabras, para decirlo de algún modo; y en el pliegue, el choque, el entrelazamiento de las palabras unas con otras, que matarían la espacialidad de cada una de ellas o, en todo caso, la absorberían, la anonadarían, la limitarían por la espacialidad de las otras, en ese juego que es, en el sentido estricto del término, la metáfora —y por eso la importancia de las metáforas en este autor—, Bergson

pensaba que, gracias a todo ese juego del lenguaje contra sí mismo, gracias a todo ese juego de la metáfora como neutralizadora de la espacialidad, llegaría a nacer algo o, al menos, a pasar algo que sería el fluir mismo del tiempo.

De hecho, lo que estamos descubriendo hoy, y por mil caminos que son, además, casi todos empíricos, es que el lenguaje es espacio. Y lo habíamos olvidado, simplemente porque el lenguaje funciona en el tiempo —es la cadena hablada— y funciona para decir el tiempo. Pero la función del lenguaje no es su ser, y su ser, justamente, si su función es ser tiempo, es ser espacio. Espacio, porque cada elemento del lenguaje tiene sentido únicamente en la red de una sincronía. Espacio, porque el valor semántico de cada palabra o cada expresión se define por el recorte de un cuadro, de un paradigma. Espacio, porque la sucesión misma de los elementos, el orden de las palabras, las flexiones, los acordes entre las diferentes palabras a lo largo de la cadena hablada, obedece, en mayor o menor medida, a las exigencias simultáneas, arquitectónicas, y por consiguiente espaciales, de la sintaxis. Espacio, para terminar, porque, de manera general, sólo hay signo significante con un significado en virtud de leyes de sustitución, de combinación de elementos, y por lo tanto en virtud de una serie de operaciones definidas en un conjunto, y por ende, en un espacio.

Durante largo tiempo, me parece, casi hasta nuestros días, se confundieron las funciones anunciadoras y recapituladoras del signo, que son en verdad funciones temporales, con lo que le permitía ser signo; y lo que permite a un signo ser signo no es el tiempo, es el espacio. La palabra de Dios, que hace que los signos del fin del mundo sean en efecto los signos del fin del mundo, no acaece en el tiempo; bien puede manifestarse en él, pero es eterna, es sincrónica con respecto a cada uno de los signos que significan algo. El análisis literario, creo, sólo tendrá sentido propio siempre y cuando olvide todos los esquemas temporales en los que estuvo preso mientras se confundieron el lenguaje y el tiempo. Entre esos esquemas, en particular, el mito de la creación. Si la crítica, durante tanto tiempo, se atribuyó la función y el papel de restituir el momento de la creación primordial, que sería el momento en que la obra está naciendo y germinando, fue sencillamente porque obedecía a la mitología temporal del lenguaje. La crítica siempre tenía una necesidad, una nostalgia: recuperar los caminos de la creación, reconstituir en su propio discurso de crítica el tiempo del nacimiento y la consumación que, se creía, debía de poseer sin duda los secretos de la obra. La crítica fue creacionista, si se quiere, mientras las concepciones del lenguaje estuvieron ligadas al tiempo, en la medida misma en que el lenguaje era considerado como tiempo: creía en la creación como creía en el silencio.

Me parece que merecería la pena intentar este análisis del lenguaje de la obra como espacio. A decir verdad, unas cuantas personas lo intentaron, y en unas cuantas direcciones. Voy a ser una vez más un poco dogmático, a esquematizar cuestiones que todavía no son más que programas o esbozos, pero me pregunto si no podríamos,

de manera muy aproximada, decir algo como lo siguiente. Ante todo, es indudable que hay valores espaciales que están inscritos en configuraciones culturales complejas, y que espacializan todo lenguaje y toda obra que aparece en esa cultura. Pienso por ejemplo en el espacio de la esfera desde fines del siglo XV hasta más o menos los comienzos del siglo XVII. Durante todo el período que abarca, digamos, el final de la Edad Media, el Renacimiento, hasta llegar a los inicios de la edad clásica. En esa época, la esfera no fue simplemente, en la iconografía o la literatura, una figura privilegiada entre otras; en verdad, fue la figura realmente espacializante, el lugar absoluto y originario donde tenían sitio todas las otras figuras de la cultura renacentista y de la cultura, digamos, barroca. La curva cerrada, el centro, la cúpula, el globo que irradia, no son formas meramente escogidas por la gente de esa época, son los movimientos mediante los cuales se dan en silencio todos los espacios posibles de esa cultura, y el espacio del lenguaje. Empíricamente se produjo, claro está, el descubrimiento de que la Tierra era redonda, cosa que, de hecho, privilegió la esfera; fue el descubrimiento de que la Tierra era, por consiguiente, la imagen sólida, oscura, recogida en sí misma, de la esfera celeste y de su bóveda, y por lo tanto también de la idea de que el hombre, a su vez, no era más que una pequeña esfera microcósmica, situada sobre el cosmos de la Tierra y dentro del macrocosmos del éter.

¿Son esos descubrimientos e ideas los que dieron a la esfera su importancia? Quizá no tenga mucho sentido plantear este problema. Lo cierto, y lo que deberíamos poder analizar, es que la representación, en el sentido más general, la imagen, la apariencia, la verdad, la analogía, desde fines del siglo XV hasta comienzos del XVII, se dieron en el espacio fundamental de la esfera. Lo cierto es que el cubo pictórico de la pintura del *Quattrocento*, por ejemplo, fue reemplazado por la semiesfera hueca donde se sitúan y se desplazan los personajes de la pintura a partir de fines del siglo XV y sobre todo en el XVI. Lo cierto es que el lenguaje comenzó a curvarse sobre sí mismo para inventar formas circulares y volver a su punto de partida. Consideren por ejemplo el viaje fantástico de *Pantagruel*, tal como culmina en el punto ambiguo de la partida, luego de una marcha a través de un país delicioso que evoca el Olimpo, Tesalia, Egipto, Libia y, agrega Rabelais, la isla Hiperbórea en el mar de Judea; pero he aquí que esa tierra que se atraviesa, al final de las islas, cuando se ha llegado al punto más remoto del viaje y uno está completamente perdido, he aquí, sigue diciendo Rabelais, que ese país es tan hermoso como el país de Turena, precisamente el país, sin duda, donde los compañeros encontraron su punto de partida, de donde partieron para llegar a esas islas; de suerte tal que, para volver a su país, no hacía falta hacer todo ese viaje, porque nunca dejaron de estar en él; o a fin, tal vez, de volver a marcharse, porque si ahora, en el momento en que van a reembarcarse, ya están en el país de Turena, es quizá porque van a emprender un nuevo viaje. En cualquier caso, el círculo vuelve a comenzar indefinidamente.

Es muy probable que haya sido esta esfera de la representación renacentista la

que, al disgregarse, al explotar literalmente o retorcerse sobre sí misma, dio a mediados del siglo XVII las grandes figuras barrocas del espejo, la pompa irisada, la esfera, la trenza y esos grandes vestidos que se envuelven como hélices en torno de los cuerpos y trepan en dirección vertical. Me parece que de la espacialidad de las obras en general se podría hacer un análisis de este tipo, y tenemos por lo demás no pocos esbozos de él, más que lineamientos, en análisis como los que ha hecho Poulet,[51] por ejemplo.

También es probable que esa espacialidad cultural del lenguaje en general sólo pueda, en último extremo, captar la obra desde afuera. De hecho, hay también una espacialidad interior a la obra misma. Esa espacialidad interior no consiste exactamente en su composición, no es lo que por tradición se llama su ritmo o su movimiento. Es, de algún modo, el espacio profundo de donde vienen y donde circulan las figuras de la obra. Y, a decir verdad, se han hecho análisis semejantes; los han hecho en gran parte Starobinski en su *Rousseau*,[52] o Rousset en *Forme et signification*,[53] y pienso en particular, y no hago sino mencionar los textos y remitirlos de manera explícita a ellos, en el muy bello análisis que Rousset ha hecho del bucle y la forma espiralada en Corneille. Rousset mostró que el teatro de Corneille, desde la *Galerie du Palais* hasta *El Cid*, obedece a una espacialidad de bucle; es decir que se presentan dos personajes que están juntos antes del comienzo de la pieza. Esta sólo comienza cuando esos personajes se separan, y luego, en su centro, se reúnen, se reúnen pero se cruzan, la reconciliación no es posible o no es perfecta. Es la historia de Rodrigo y Jimena que, a causa de lo que ha pasado, no pueden llegar a juntarse del todo; vuelven por tanto a quedar separados y sólo se reúnen al final de la pieza. De allí una forma de bucle, una forma de ocho, si se quiere, de signo de infinito, que caracteriza la espacialidad de las primeras obras de Corneille. Y luego, *Polieucto* representa en cierta forma la irrupción de un movimiento ascensional que antes no existía en el teatro de Corneille: tenemos sin duda la misma figura, un ocho, y dos personajes que están juntos antes del comienzo de la pieza, Polieucto y Paulina, que después se separan, se juntan, vuelven a separarse para, finalmente, volver a encontrarse. Pero el juego de la separación no se debe a acontecimientos que estén en el mismo plano que los personajes; se debe en esencia a un movimiento ascendente provocado por la conversión de Polieucto. El factor de separación y reunión, si se quiere, es una estructura vertical que culmina en Dios. A partir de ese momento, Polieucto se separa de Paulina para reunirse con Dios, espiral que va a dar a esta pieza, *Polieucto*, y a las siguientes obras de Corneille, el movimiento de hélice, la suerte de drapeado ascendente que es tal vez el mismo que, en la época, encontramos en la escultura barroca.

Para terminar, quizá podríamos hallar una tercera posibilidad para analizar la espacialidad de la obra si estudiamos, ya no esa espacialidad en general, sino la del propio lenguaje en la obra. Es decir, poner de relieve un espacio que no sea el de la cultura, que no sea el de la obra, sino el del lenguaje mismo, volcado en la hoja de

papel en blanco, un lenguaje que, por su propia naturaleza, constituye y abre cierto espacio a menudo muy complicado y que, en el fondo, tal vez se torne sensible en la obra de Mallarmé. Ese espacio de la inocencia, la virginidad, la blancura; también del cristal, que es el del frío, la nieve, el hielo donde el ave está atrapada, es un espacio a la vez tirante y liso que está, de igual forma, cerrado y replegado sobre sí mismo,[54] y que se abre, en todas sus cualidades de licitud, a la penetración absoluta de la mirada que puede recorrerlo. Pero la mirada, en el fondo, no puede sino deslizarse sobre él, sobre este espacio abierto que es al mismo tiempo un espacio completamente cerrado, que se puede recorrer y que está como congelado e íntegramente cerrado. El espacio de los objetos mallarmeanos, el espacio del lago mallarmeano, es asimismo el espacio de sus palabras. Tomen, por ejemplo, los valores muy bien analizados por Jean-Pierre Richard,[55] los valores del abanico y el ala en Mallarmé. El abanico y el ala, cuando están abiertos, tienen la propiedad de sustraer a la vista: el ala, por su amplitud, sustrae a la vista el ave, el abanico enmascara el rostro. El ala y el abanico sustraen a la vista, ocultan, ponen fuera de alcance y a distancia, pero sólo ocultan en cuanto despliegan, es decir, en cuanto aparece desplegada la riqueza tornasolada del ala, e incluso el dibujo del abanico. Y cuando están cerrados, al contrario, el ala deja ver el ave, el abanico deja ver el rostro y ambos permiten, pues, acercarse, ofrecen a la captación de la mirada o de la mano lo que ocultaban un instante antes al estar abiertos, pero, en el momento mismo de replegarse, se tornan escondedores, ocultan precisamente todo lo que se exhibía en el momento de abrirse. El ala y el abanico forman, en consecuencia, el momento ambiguo del develamiento, y pese a ello, del enigma: constituyen el momento del velo tendido sobre lo que hay para ver, y asimismo el momento de la ostentación absoluta.

Ese espacio ambiguo de los objetos mallarmeanos, que develan y ocultan a la vez, es probablemente el espacio mismo de las palabras de Mallarmé, el espacio de la palabra misma. La palabra, en Mallarmé, despliega su ostentación envolviendo, sumergiendo debajo de esa exhibición lo que está diciendo. Está a la vez replegada sobre la página en blanco, ocultando lo que tiene que decir, y en ese movimiento mismo de repliegue sobre sí hace surgir, en la distancia, lo que permanece irreductiblemente ausente. Y es probable que ese sea el movimiento de todo el lenguaje de Mallarmé; en todo caso, es el movimiento del Libro de Mallarmé, del libro que hay que tomar a la vez en el sentido más simbólico del lugar del lenguaje, y en el sentido más preciso de la empresa de Mallarmé, en la cual este se perdió literalmente al final de su existencia. Es el movimiento, pues, de ese libro que, abierto como un abanico, debe ocultar al tiempo que muestra y que, cerrado, debe dejar ver el vacío que, en su lenguaje, no ha dejado de nombrar. Por eso el Libro es la imposibilidad misma del libro, su blancura que sella cuando se despliega; su blancura que devela cuando se repliega. En su imposibilidad obstinada, el Libro de Mallarmé hace casi visible ese invisible espacio del lenguaje cuyo análisis habría que hacer, no

sólo en Mallarmé sino en todo autor que se quisiera abordar.

Ustedes me dirán que esos análisis posibles, ya esbozados aquí y allá, parecen abordar la obra en orden disperso; por un lado está el desciframiento de los estratos semiológicos, y por otro el análisis de las formas de espacialización. ¿Esos dos movimientos deben ser paralelos? ¿O van a ser convergentes, o sólo van a converger en el infinito, por el lado en que la obra es apenas visible en su lejanía? ¿Cabe esperar algún día un lenguaje único que ponga de manifiesto a la vez los nuevos valores semiológicos y el espacio donde se espacializan?

No hay ninguna duda: estamos lejos de poder pronunciar un discurso semejante, y la dispersión de los comentarios que acabo de hacerles lo demuestra.

Y sin embargo, esa es sin duda nuestra tarea. La tarea del análisis literario hoy, la tarea, quizá, de la filosofía, de todo el pensamiento y todo el lenguaje hoy, consistiría en dejar llegar al lenguaje el espacio de todo lenguaje, el espacio donde las palabras, los fonemas, los sonidos, las siglas escritas pueden ser, en general, signos; será menester, en efecto, que algún día aparezca la reja que libere el sentido sin dejar de retener el lenguaje. Pero qué lenguaje tendrá la fuerza o la reserva, qué lenguaje tendrá la violencia o la neutralidad suficientes para dejar aparecer y nombrar él mismo el espacio que lo constituye como lenguaje, no lo sabemos. ¿Será un lenguaje mucho más ceñido que el nuestro, un lenguaje que ya no conozca la separación actual de la literatura, la crítica, la filosofía; un lenguaje, en cierta forma, absolutamente matinal y que recuerde, en el sentido de volver a escuchar, lo que pudo ser el primer lenguaje del pensamiento griego? ¿No podremos decir una cosa más: que, si la literatura tiene actualmente un sentido, y el análisis literario en el sentido en que acabo de hablar de él tiene actualmente un sentido, es acaso porque presagian lo que será el lenguaje, porque son acaso signos de que ese lenguaje está naciendo? ¿Qué es, después de todo, la literatura? ¿Por qué apareció en el siglo XIX, como decíamos ayer, y ligada al curioso espacio del libro? Quizá la literatura, esa invención reciente que data de hace menos de dos siglos, sea precisamente eso; quizá sea, en lo fundamental, la relación que está constituyéndose, la relación que está tornándose oscuramente visible, pero aún no pensable, del lenguaje y el espacio.

En el momento en que el lenguaje renuncia a lo que era su vieja tarea desde hacía milenios, y que consistía en recoger lo que no debía olvidarse, y cuando el lenguaje descubre que está ligado por la transgresión y la muerte a ese fragmento de espacio, tan fácil de manipular pero tan arduo de pensar, que es el libro, entonces, algo así como la literatura está naciendo. El nacimiento de la literatura está todavía muy cerca de nosotros y ya, sin embargo, en el hueco de sí misma, ella pregunta qué es. Lo que sucede es que es todavía extremadamente joven en un lenguaje que es muy viejo. Surgió en un lenguaje que desde hacía varios milenios, desde, en todo caso, la aurora del pensamiento griego, estaba afectado al tiempo. Surgió pues en un lenguaje afectado al tiempo, como el balbuceo o el primer balbuceo de un lenguaje

probablemente muy extenso aún y que, a su término —estamos lejos de haber llegado a él—, estará afectado al espacio. El libro fue hasta el siglo XIX el soporte accesorio; el libro, en su materialidad espacial, fue el soporte accesorio de un habla que tenía por inquietud la memoria y el retorno. Y he aquí que se convirtió —y eso es la literatura—, más o menos en la época de Sade, en el lugar esencial del lenguaje, su origen siempre repetible, pero definitivamente sin memoria.

En cuanto a la crítica, ¿qué fue desde Sainte-Beuve hasta los otros? ¿Qué fue sino precisamente el esfuerzo por pensar, el esfuerzo desesperado, el esfuerzo condenado al fracaso por pensar en términos de tiempo, de sucesión, de creación, de filiación, de influencia, lo que era por entero ajeno al tiempo, lo que estaba afectado al espacio, es decir, la literatura? Y ese análisis literario, en el que hoy se ejercita tanta gente, no es la promoción de la crítica en un metalenguaje, no es la crítica ahora por fin positiva, con todos sus gestos menudos, pacientes, con todas sus acumulaciones un poco laboriosas; el análisis literario, si tiene un sentido, no hace otra cosa que borrar la posibilidad misma de la crítica. Vuelve poco a poco visible, pero aún sumido en la niebla, el hecho de que el lenguaje es cada vez menos histórico y sucesivo; muestra, este análisis literario, que el lenguaje está cada vez más distante de sí mismo; que se aparta de sí como una red; que su dispersión no se debe a la sucesión del tiempo ni al extravío de la noche, sino a la explosión, al centelleo, a la tempestad inmóvil del mediodía. La literatura, en el sentido estricto y serio de esta palabra que he tratado de explicarles, no sería otra cosa que ese lenguaje iluminado, inmóvil y fracturado, es decir eso que ahora, hoy, tenemos que pensar.

Conferencias sobre Sade

[Búfalo, marzo de 1970.]

Primera sesión

Me basaré esencialmente en uno de los últimos textos de Sade, el que se titula *La nueva Justine, o Las desgracias de la virtud*, reedición muy aumentada, en diez volúmenes, de la *Historia de Justine*, y a la cual el propio Sade agregó *Juliette, o Las prosperidades del vicio*. Es un texto aparecido en 1797 y que constituye, creo, una especie de balance, en la formulación más extrema y completa, del pensamiento y la imaginación de Sade. Querría entonces basarme en ese texto, más que en *La filosofía en el tocador*, o más que en *Las 120 jornadas de Sodoma, o La escuela del libertinaje*.

Algunas palabras de introducción, si les parece, para señalar unas cuantas cosas absolutamente evidentes. Toda esta historia de *La nueva Justine*, seguida de la historia de su hermana Juliette, esos diez volúmenes, se ubican entera, íntegramente bajo el signo de la verdad.

En la primerísima línea Sade explica que, por más repugnancia y horror que sienta respecto de todo lo que va a contar, el hombre de letras debe ser lo bastante filósofo para decir la verdad. Y mostrará, dice, el crimen tal como es, tal como es en realidad, es decir triunfante y sublime.

Y al final del décimo volumen (paso por alto todas las otras alusiones y referencias que hace a la verdad de sus palabras), en sus últimas líneas, vuelve a insistir en el carácter absolutamente verdadero de su novela. Uno de los últimos episodios, que es uno de los más fantásticos, es comentado de este modo por uno de los personajes: «Nadie creería una historia tan inverosímil si se contara en una novela. Pero esto no es una novela, es la verdad y, por consiguiente, debéis creerme». Y al final, en la última frase, Sade explica que ahora todos los personajes de esas novelas, *Justine* y *Juliette*, están muertos y, por lo tanto, no han dejado ningún otro relato de sus aventuras, con excepción del que él acaba de transmitirnos; si un nuevo autor tuviera la pretensión de contar la continuación de las aventuras de Juliette y Justine, no podría ser otra cosa que un falsario, no contaría más que mentiras, ya que Juliette y Justine están muertas y lo contaron todo a Sade, que no hizo sino transcribir con la mayor exactitud ese relato, que es el relato de la verdadera vida de ambas.

Me disculpo por insistir en estas banalidades. En todas las novelas del siglo XVIII, como un efecto de la tradición, era habitual fijar el propio relato a una suerte de verdad, un principio de verosimilitud. Y los autores del siglo XVIII utilizaban de muy buena gana una serie de procedimientos para autentificar esa suerte de verdad-verosimilitud. Sade retoma algunos de los procedimientos retóricos que se utilizaban, por ejemplo el hecho de decir: lo que voy a contarles, o lo que acabo de contarles, no salió de mi cabeza; no hice otra cosa que retranscribir lo que ya estaba escrito o lo que ya estaba asentado en un manuscrito que encontré, en cartas que me

transmitieron o en confidencias que escuché o de las que fui testigo involuntario. Quien habla no soy yo, es otro, y es a ese otro a quien pongo en escena. Por consiguiente, lo que digo es tan cierto como la existencia misma de esa persona. El otro procedimiento consiste una vez más en hacer intervenir al propio autor, que, en un momento dado, habla en su propio nombre y dice, por ejemplo: esto puede parecerles inverosímil, pero ¿qué quieren? Por más que sea inverosímil en una novela, no lo es aquí, porque estoy diciéndoles la verdad.

Este tipo de procedimientos, de artificios que son muy conocidos en el siglo XVIII, y que Diderot y Sterne utilizaron —bien saben ustedes con qué genio—, Sade los usa con una desenvoltura y una torpeza que son absolutamente desconcertantes. En *Aline y Valcour*,[56] donde se supone que copia cartas, hay una que abarca por sí sola todo un volumen: más o menos trescientas cincuenta páginas en las que se cuentan acontecimientos que el autor de la carta, sin lugar a dudas, no podía conocer; paso por alto los detalles. ¡Es de una inverosimilitud total! De igual forma, cuando el propio Sade interviene en *Justine* con una nota, para decir: «Esto es verdad», hay que ver con referencia a qué lo dice. En general, lo hace cuando un personaje llega al éxtasis ante las dimensiones de la excitación sexual que puede provocar una masacre. Entonces, Sade no aguanta más e introduce una notita a pie de página: «Os aseguro que esto es verdad; ¡creedme, es de la mayor exactitud!». Y, en realidad, todos los medios que los autores del siglo XVIII utilizaban como procedimientos de autenticación no son, en los textos de Sade, más que suplementos, redoblamientos, puntos de exasperación de la escritura y, a decir verdad, no tienen en modo alguno la función real de inscribir la novela en un marco de verosimilitud. Ahora bien, y vuelvo a ello, a lo largo de sus novelas Sade no deja de decir que lo que quiere contar es la verdad. Pero ¿qué es esa verdad? En efecto, si seguimos el hilo de los acontecimientos, es evidente que ni la más mínima verosimilitud roza por un instante sus textos: millares de muertos, masacres, personas —hombres y mujeres— que se procuran a lo largo del día muchachas o jóvenes a quienes no cesan de aniquilar luego de haber obtenido con ellos goces sexuales indefinidamente renovados; alguien que, en Roma, destruye de un solo golpe veinticuatro hospitales y a las quince mil personas que están en ellos; otro que provoca una erupción volcánica. Todo esto es moneda corriente en el texto de Sade, y este, una vez más, no deja de decir: «Lo que os cuento es la verdad».

Entonces, ¿qué es esa verdad? Una verdad que no es asimilable en absoluto a la verdad-verosimilitud de los novelistas del siglo XVIII, una verdad que no puede tomarse de ningún modo al pie de la letra, cuando se considera el contenido mismo del relato. ¿Qué es esa verdad? ¡Y bien! La verdad de la que habla Sade —y creo que también en este caso las cosas son simples— no es realmente la verdad de lo que cuenta, es la verdad de sus razonamientos. El problema del novelista del siglo XVIII era, entonces, establecer bajo la forma de la verosimilitud una ficción que fuera capaz de conmover. El problema de Sade es demostrar una verdad: demostrar una verdad

como un filósofo, no demostrar una verdad que esté absolutamente ligada al cumplimiento del deseo.

En la novela de *Justine* se trata de poner de relieve en el ejercicio del deseo, en el ejercicio de la dominación, el salvajismo y el asesinato, algo que sea una verdad; y lo que debe ser verdad es lo que dicen los personajes en el preciso momento de realizar esos gestos, o antes o después, para explicarlos o para justificarlos. En otras palabras, lo que debe ser verdad es el razonamiento, la forma de racionalidad promovida por el ejercicio del deseo o sostenida por ese ejercicio. Respecto de eso, Sade nos dice sin cesar a lo largo del texto que se trata de la verdad misma. Creo que, si se quiere, hay que partir de esto para llegar a plantear correctamente el problema de las relaciones entre verdad y deseo en Sade.

Ahora, esas relaciones verdad-deseo, ¿cómo aparecen, bajo qué forma y en qué nivel? Creo que podemos analizarlas de dos maneras y en dos niveles: primero, en la existencia misma del libro, y segundo, en el contenido de los razonamientos que formulan los personajes.

Esa primera cuestión es la que procuraré tratar esta noche: la existencia del libro. El problema es simple. ¿Por qué escribió Sade? ¿Qué puede significar, para Sade, el ejercicio de la escritura? Por los elementos biográficos con que contamos sobre él sabemos que escribió millares de páginas, mucho más que los textos que han llegado hasta nosotros, que son, con todo, innumerables; perdió una cantidad considerable en sus varios encarcelamientos, porque a medida que los escribía en pedazos de papel, le eran confiscados. Así, cuando escribió *Las 120 jornadas de Sodoma* en la Bastilla (las terminó, creo, en 1788-1789), le confiscaron los papeles en el momento de la toma de la prisión. Lo malo de la toma de la Bastilla fue la desaparición de *Las 120 jornadas*. Por fortuna, esos papeles se recuperaron, pero después de la muerte de Sade; eso no impidió que este derramara «lágrimas de sangre». Derramó lágrimas de sangre porque había perdido ese texto. Todo esto, la obstinación que Sade puso en escribir, el hecho de que derramara lágrimas de sangre al perder un texto, sumado al hecho de que cada vez que publicaba algo (bueno, no cada vez pero sí varias, cuando publicó algunos textos) lo encarcelaban, prueba que Sade atribuía a la escritura una importancia considerable. Y por escritura no hay que entender el mero hecho de escribir, sino el de publicar, porque él publicaba sus textos y si la suerte quería que en ese momento estuviera fuera de la cárcel, volvían a encerrarlo de inmediato a causa de sus publicaciones.

Seriedad de la escritura de Sade. ¿Por qué? Creo que a primera vista la importancia de la escritura para él se debe a lo siguiente: ante todo, y lo dice varias veces en *Justine* y *Juliette*, se dirige a sus lectores no a causa del placer que sus relatos pueden provocar en ellos, sino a despecho de lo que para estos puede haber de desagradable en sus novelas. Lo dice:

> No vais a complaceros al escuchar contar historias tan espantosas. La virtud siempre castigada, el vicio siempre recompensado, niños masacrados, jóvenes y muchachas despedazados, mujeres encintas colgadas, hospitales enteros quemados son cosas [dice Sade], verdaderamente nada agradables de escuchar. Vuestra sensibilidad va a sentirse asqueada, vuestro corazón ya no podrá más, pero, qué queréis, no me dirijo ni a vuestra sensibilidad ni a vuestro corazón, sino a vuestra razón y sólo a ella. Quiero demostraros una verdad fundamental: que el vicio siempre es recompensado y la virtud siempre es castigada.

Ahora bien, se plantea un problema: cuando seguimos la novela de Sade, nos damos cuenta de que no hay absolutamente ninguna lógica en la recompensa del vicio y el castigo de la virtud. En efecto, cada vez que Justine, que es virtuosa, es castigada, el castigo no se debe jamás al hecho de haber cometido una falta de razonamiento, no haber previsto tal o cual cosa o haber estado ciega a tal o cual realidad. En rigor, los cálculos de Justine han sido perfectos, pero siempre sobreviene una desgracia espantosa, del orden de lo arbitrario y el azar, que la castiga. Justine salva a alguien, y en el momento de salvarlo pasa un tercero que aniquila a la persona cuya vida ella ha salvado y luego se lleva a la muchacha a una guarida de ladrones o falsificadores, etc. Siempre interviene el azar, nunca es la consecuencia lógica de los actos la que determina el castigo.

Por otro lado, en *Juliette, o Las prosperidades del vicio* sucede lo mismo: la buena Juliette comete los crímenes más atroces. Y resulta que por fin da con alguien que parece ser aún más criminal que ella, un terrible bandido italiano que se llama Bras-de-Fer. (¡Eso, al menos, si un italiano puede llamarse Bras-de-Fer!) Juliette va a ser condenada a muerte, pero ¿qué es lo que va a permitirle escapar a la muerte? ¿La exactitud de su cálculo? ¿Su ánimo? ¿Su lucidez? Nada de eso: sencillamente, el hecho de que Bras-de-Fer es a la vez el hermano y el marido de su buena amiga, Clairvil, a quien Juliette conoció antaño; por consiguiente, todo se arregla y Juliette no es condenada. El hecho de que el vicio haya prosperado en esa oportunidad no está ligado de ningún modo a una consecuencia lógica de su conducta, sino al mero azar. Es pues el propio Sade quien ha dispuesto un sistema de entrecruzamientos, de acontecimientos arbitrarios. Los ha dispuesto de tal manera que, en su historia, el vicio siempre es recompensado y la virtud, siempre castigada. Pero si los acontecimientos se dispusieran de otro modo, se llegaría a los mismos resultados. Por lo tanto, lo que está en cuestión no es en absoluto la racionalidad misma del vicio o la virtud, de tal suerte que cuando Sade nos dice: «Me dirijo no a vuestro corazón, sino a vuestra razón», es evidente que nos toma el pelo y no se toma realmente en serio.

Entonces, ¿cuál es el objetivo de Sade cuando pretende hacer esa demostración, cuando pretende dirigirse a nuestra razón, siendo que, de hecho, todo el armazón del relato se dirige a algo muy distinto? Creo que para comprender toda la función de la escritura en Sade hay que remitirse a un texto que es el siguiente. Se trata, creo, del único texto, en *Justine* y en *Juliette*, que se relaciona con la actividad de escribir. La propia Juliette se dirige a un personaje, una de sus amigas, que, si bien ya es muy perversa, aún no lo es lo suficiente. La cuestión es someterla al último aprendizaje, franquear el último escalón de la perversión. Pues bien, así da Juliette sus consejos:

[57]

> Absteneos durante quince días enteros de la lujuria. Distraeos, divertíos con otras cosas pero, hasta el decimoquinto día, no deis cabida ni siquiera a la más mínima idea libertina. Cumplido el plazo, acostaos sola en medio de la calma, el silencio y la más profunda oscuridad. Recordad todo lo que habéis proscrito en ese lapso. […] A continuación, dad a vuestra imaginación la libertad de presentaros, gradualmente, distintos tipos de extravíos. Recorredlos todos en detalle. Examinadlos uno tras otro. Persuadíos de que toda la Tierra es vuestra y de que tenéis el derecho de cambiar, mutilar, destruir, trastornar a todos los seres que os plazca. No tenéis nada que temer con ello. Escoged lo que os dé placer, sin excepciones. No suprimáis nada. Ningún miramiento con nadie. Que ningún lazo os ate y ningún freno os retenga. Dejad en manos de vuestra imaginación todos los gastos de la prueba y, sobre todo, no precipitéis vuestros movimientos. Que vuestra mano esté a las órdenes de vuestra cabeza y no de vuestro temperamento. Sin daros cuenta, de los variados cuadros que hayáis hecho pasar frente a vos, uno se os fijará más enérgicamente que los demás, y con tamaña fuerza que ya no podréis desecharlo ni reemplazarlo. La idea adquirida de la manera que os indico os dominará, os cautivará. El delirio se apoderará de vuestros sentidos y, creyéndoos ya manos a la obra, descargaréis como una Mesalina. Una vez sucedido eso, volved a encender vuestras velas y tomad buena nota del tipo de extravío que acaba de inflamaros, sin olvidar ninguna de las circunstancias que puedan agravar los detalles. Dormíos con ello. Releed vuestras notas a la mañana siguiente y, reiniciando vuestra actividad, agregad todo lo que vuestra imaginación un poco hastiada con una idea que ya os ha costado leche pueda sugeriros capaz de aumentar la irritación. Dad ahora cuerpo a esta idea y, pasándola en limpio, volved a añadirle todos los episodios que os aconseje la cabeza. A continuación, ejecutadla y comprobaréis que esa es la distancia que mejor os conviene.

He aquí, pues, un texto que nos muestra con claridad una utilización de la escritura. Como verán, es una utilización perfectamente clara de la escritura. Se trata de un procedimiento típico de masturbación. Uno parte de la libertad total dada a la imaginación; culmina en un primer goce, escribe, duerme y relee, nuevo trabajo de la imaginación, nueva elaboración por la escritura y luego, como dice Sade, a la manera de una receta de cocina: «A continuación, ejecutadla». Con referencia a este texto hay que señalar, creo, tres cosas. Primero, verán que la escritura, lejos de ser el instrumento de comunicación racional del que Sade nos habla en otra parte (cuando nos dice: «No os escribo en absoluto para hablar a vuestros sentidos, a vuestra imaginación o vuestro corazón, sino simplemente a vuestra cabeza y para convenceros»), lejos de ser el instrumento de la racionalidad universal, aparece como el instrumento liso y llano, el coadyuvante, el apoyo de una fantasmagoría individual. Es una manera de asociar una ensoñación erótica a una práctica sexual. Y en el texto se dice con claridad que esto es una receta puramente individual, porque se debe culminar en una distancia que sea la que mejor convenga a la persona en cuestión. La escritura es pues, en la constitución de una fantasmagoría, en la constitución de una práctica, una mera etapa, que va de la ensoñación a la efectuación.

Lo segundo que puede señalarse es que es muy probable que el propio Sade haya experimentado esta receta de la escritura fantasmagórica, de la escritura puramente erótica, y, según esa probabilidad, fue en efecto así como escribió sus novelas. Lo que explica Juliette es posiblemente lo que Sade hizo en el transcurso de sus cuarenta años de reclusión, lo que hizo todas las mañanas y todas las noches, con la salvedad, desde luego, de la realización: la escritura que describe aquí es la escritura de sus propios libros, la escritura de sus frenesís solitarios.

Tercera cuestión que debe señalarse: esa descripción del papel de la escritura la encontramos, transferida, pero copiada con bastante fidelidad, en un texto que, por su parte, era absolutamente público, no prohibido, y que se llama *Ideas sobre la novela*.[58] Allí Sade dice (y de ese modo autentica a la vez el texto y su propia práctica de la escritura) que el novelista debe actuar de la siguiente manera: ante todo, el buen novelista debe sumergirse en la naturaleza como lo haría quien fuera el amante de su madre y se sumergiera en el cuerpo de esta. El novelista es pues el hijo incestuoso de la naturaleza, se entrega a su madre naturaleza como vemos aquí al personaje entregarse a su imaginación. A continuación, una vez sumergido en el seno de la naturaleza, el novelista escribirá y lo hará, dice Sade, entreabriendo el seno que se le ha ofrecido. Como verán, la imagen sexual es evidente una vez más. En ese momento, prosigue, tras haber penetrado, entreabierto dicho seno, el novelista ya no tendrá que contenerse, limitarse por ningún dique; dirigiéndose a él, Sade le dice: «Sírvete a tu guisa de tu derecho de atentar contra todas las anécdotas de la historia cuando la ruptura de ese freno se torna necesaria para el placer que nos preparas». Por consiguiente, la naturaleza ofrece verdades, una historia; ofrece elementos, como madre que da placer a su hijo, pero el novelista debe variar en forma sistemática esos elementos, debe deformarlos, debe sentirse su amo absoluto, exactamente como en la descripción que acabo de leerles, a partir de la imaginación general, maternal e incestuosa que se le otorga en un inicio. El libertino ejerce su imaginación para variar las imágenes y multiplicarlas. A continuación, dice el texto de las *Ideas sobre la novela*, llegarás a un esbozo. Trabaja con ardor ese esbozo, una vez volcado en el papel, para extenderlo, pero sin encerrarte en los límites que parece prescribirte; supera tus planes, varíalos, auméntalos. Habrán de ver en este pasaje de *Ideas sobre la novela* el equivalente de lo que pasa en la fantasmagoría sexual, puesto que, una vez trazado el esbozo, se trata de retomarlo, trabajarlo, hacer trabajar la imaginación sobre esa escritura, así como a la mañana siguiente de la fantasmagoría se retoma el texto que uno ha escrito, se lo relee y se lo retranscribe, con el agregado de todos los detalles que se ofrezcan a la imaginación. Y el texto de las «Ideas sobre la novela» termina así: «No te exijo sino una cosa: sostener el interés hasta la última página».

La última página desempeña, como ven aquí, el papel que la realidad desempeñaba en el texto del que les hablaba. En otras palabras, las dos descripciones de la escritura, la descripción de la escritura fantasmagórica que vemos aquí y los consejos de escritura que Sade da en las *Ideas sobre la novela*, son absolutamente simétricas. Los procedimientos son los mismos, y los dos únicos elementos que varían son los siguientes: al comienzo, en la fantasmagoría de Juliette, lo que está dado es la libertad de la imaginación; en el caso de las *Ideas sobre la novela*, es la naturaleza. Y el segundo elemento que varía, al final, en el caso de las fantasmagorías de Juliette, es la realidad («A continuación, ejecutadla», dice Sade), mientras que en el caso de las *Ideas sobre la novela* dice que es así como se llega a la última página. Pero salvo por esas dos variantes, a las que tendremos que volver, los dos procesos

son iguales, y la manera como Sade dice que hay que escribir novelas, la manera como probablemente él escribe novelas, coincide con la manera como recomienda aquí utilizar la escritura en función de la fantasmagoría sexual. Por consiguiente, creo que no hay que hacerse ilusiones: está bastante claro que en Sade la escritura no es en absoluto lo que pretende ser en su novela, no es en absoluto algo razonable que se dirige sobre la base de la razón a la razón de los oyentes; se trata de una cosa muy distinta. En Sade la escritura es una fantasmagoría sexual, y en esa medida volvemos a dar con la pregunta: pero ¿qué relación puede tener esto con la verdad? ¿Cómo puede pretenderse decir la verdad si no se hace otra cosa que transcribir en el papel meras fantasmagorías sexuales? ¿Sade no nos engaña, no nos miente lisa y llanamente cuando, al jugar con su escritura como juega con su imaginación, o mejor, al poner en juego su escritura para hacer jugar mejor su imaginación, tiene la audacia o la inconsciencia de decirnos que nos dice la verdad?

Creo que hay que estudiar con mayor precisión ese texto, cuya lectura acabo de hacerles. En efecto, ¿cómo funciona exactamente en él la escritura?

En primer lugar, la escritura actúa en él como elemento intermedio entre lo imaginario y lo real. Sade o el personaje del que se trata aquí, en todo caso, se atribuye desde el comienzo la totalidad del mundo imaginario posible: lo somete a variaciones, supera sus límites, derriba sus fronteras, va incluso más allá cuando creía ya haberlo imaginado todo, y es eso lo que va a retranscribir varias veces. Y una vez que lo haya transcrito, y sólo una vez que lo haya transcrito, llegará a la realidad y al famoso «a continuación, ejecutadla», como si fuera fácil ejecutarla cuando uno ha soñado que masacraba a diez mil niños, que quemaba centenares de hospitales, que hacía explotar un volcán, etc. La escritura es pues el procedimiento, el momento que va a conducir hasta lo real, pero que, a decir verdad, empuja lo real hasta los límites de la inexistencia. La escritura es lo que amplía la imaginación, lo que permite multiplicarla, lo que permite salvar sus fronteras y reducir lo real a esa casi nada que aquí, en el texto, se indica bajo la forma del «a continuación, ejecutadla». La escritura es lo que va a permitir en cierto modo llevar lo más lejos posible de las fronteras de la imaginación el principio de realidad; o, mejor, la escritura es lo que, a fuerza de empujar, de desplazar siempre más allá de la imaginación el momento de conocer, a fuerza de hacer trabajar la imaginación y postergar el momento de lo real, va a sustituir finalmente el principio de realidad. Gracias a la escritura, lo imaginario ya no tendrá que franquear lo que antes le era absolutamente indispensable, el paso de la realidad. La escritura va a empujar la realidad hasta hacerla tan irreal como la propia imaginación; es lo que hace las veces de principio de realidad y absuelve a la imaginación de no alcanzar jamás la realidad.

La primera función de la escritura, por lo tanto, es abolir la frontera entre realidad e imaginación. La escritura es lo que excluye la realidad y, por consiguiente, lo que va a borrar todos los límites de lo imaginario. Ahora, gracias a la escritura, vamos a

tener, para valernos del vocabulario freudiano, un mundo íntegramente regido por el principio de placer y que ya no tendrá que toparse jamás con el principio de realidad.

En segundo lugar, si seguimos tomando como referencia ese texto, se advierte que la escritura se sitúa con mucha precisión entre dos momentos del goce sexual. Se dice con claridad, en efecto, que el movimiento de la imaginación debe ser ingeniosamente conducido y graduado hasta un primer goce sexual, y sólo después de este goce habrá que escribir; luego, uno se va a dormir tranquilo y a la mañana siguiente retoma la lectura y, nos dice Sade, todo puede empezar de nuevo. La escritura cumple dentro de la fantasmagoría sexual el papel de un principio de repetición; es decir que gracias a ella, gracias a esa cosa escrita, uno va a poder volver en primer lugar a lo que ha soñado, va a poder repetirlo en la imaginación y, al repetirlo, podrá obtener de esa imaginación reiterada la repetición de lo que ya ha pasado, es decir, el goce.

La escritura es el principio del goce repetido; es lo que re-gocija o permite rehacer. El hedonismo de la escritura, la escritura como re-gocijamiento, quedan así marcados, y todo lo que tradicionalmente, en la teoría literaria clásica del siglo XVIII, caracterizaba el principio del interés creciente de la escritura, el hecho de querer contar siempre las cosas de manera tal que el interés nunca decayera, encuentra en realidad en Sade su principio y su raíz sexual más radical y descarada, esto es, la escritura como principio de recomienzo perpetuo del goce sexual. La escritura, por tanto, va a servir para borrar el límite del tiempo, va a permitir borrar el límite del agotamiento, del cansancio, de la vejez, de la muerte. A partir de la escritura todo va a poder recomenzar perpetua, indefinidamente. En ese mundo de la escritura nunca asomarán el cansancio, el agotamiento, la muerte. Como vimos hace un momento, la escritura es lo que borra la diferencia entre principio de placer y principio de realidad. Su segunda función es, pues, borrar los límites del tiempo y liberar la repetición por sí misma. Vamos a estar propiamente en el mundo de la repetición, y por eso a lo largo de las novelas de Sade veremos repetirse sin término las mismas historias, las mismas figuras, los mismos gestos, los mismos actos, las mismas violencias, también los mismos discursos y los mismos razonamientos, precisamente porque en ese mundo de la escritura ya no hay límites temporales. Al final de la historia de Juliette, el último volumen termina con estas palabras: «Nuestros personajes vivieron durante otros diez años aventuras similares a las que acabáis de leer». Luego Juliette desaparece del mundo —no se sabe cómo, además—, sin tener razones para desaparecer, porque, después de todo, estamos en el mundo de la repetición: todo debe repetirse de manera indefinida y, en el fondo, no es posible que Juliette muera realmente.

En tercer lugar, el papel de la escritura, si seguimos siempre el texto en cuestión, no consiste simplemente en ser una introducción a la repetición indefinida del goce; consiste asimismo en superar, permitir a la imaginación superar sus propios límites:

volved a encender vuestras velas y tomad buena nota del tipo de extravío que acaba de inflamaros, sin olvidar ninguna de las circunstancias que puedan agravar los detalles. Dormíos con ello. Releed vuestras notas a la mañana siguiente y, reiniciando vuestra actividad, agregad todo lo que vuestra imaginación un poco hastiada con una idea que ya os ha costado leche pueda sugeriros capaz de aumentar la irritación.

Por consiguiente, la escritura que repite es asimismo la escritura que multiplica, la escritura que agrava, la escritura que aumenta y multiplica sin término. Esa reescritura, esa escritura-lectura-reescritura-relectura, etc., permite reactivar la imaginación indefinidamente y llevarla cada vez más lejos; cada vez que uno escribe se lanza a franquear nuevos límites. La escritura hace abrirse y ve abrirse delante de ella un espacio infinito donde las imágenes, los placeres, los excesos pueden multiplicarse sin dar jamás con ningún límite. En consecuencia, la escritura que es ilimitación del placer con respecto a la realidad, que es ilimitación de la repetición con respecto al tiempo, es al mismo tiempo ilimitación de la imagen misma, es ilimitación del límite mismo, porque todos los límites se franquean, unos tras otros. Nunca imagen alguna se estabiliza definitivamente, y el deseo nunca se fija en un fantasma: detrás de cada fantasma siempre habrá otro. La escritura nos asegura, pues, la supresión de los límites mismos del fantasma.

Cuarta función de la escritura, mencionada en el propio texto: «Ejecutadla y comprobaréis que esa es la distancia que mejor os conviene». Vale decir que gracias al procedimiento por el cual la escritura lleva a ilimitar los fantasmas, ilimitar la repetición en el tiempo, esta escritura permite al individuo obtener con respecto a todos los demás individuos, con respecto a todas las normas y los hábitos del comportamiento, con respecto a todas las leyes, a todo lo que está permitido y prohibido, alcanzar la máxima separación posible, la máxima distancia posible. Esto es: el acto que sea así imaginado, trabajado por la escritura, llevado al extremo, empujado más allá de los límites mismos de ese extremo, ese acto —se ejecute o no, poco importa, dado que la escritura hace que la diferencia ya no sea pertinente— va a poner al individuo en un grado de imposibilidad tal que en lo sucesivo se situará en el punto más desviado de toda singularidad, se situará en la máxima separación posible, ya no tendrá nada en común con nadie. La escritura, en cuanto motor de ese movimiento, es por tanto el principio del exceso y el extremo: pone al individuo no sólo en una singularidad sino en una soledad que es irremediable. Desde ese momento, y Sade lo dirá a continuación en muchos otros textos, cuando el sujeto, el individuo, ha concebido ese acto absolutamente abominable o absolutamente imposible, cuando lo ha realizado en concreto, ya no puede volver atrás: ahora ya no es posible ningún remordimiento, ningún arrepentimiento, ninguna recuperación. A partir de ese acto el individuo es absoluta y totalmente criminal: nada borrará la existencia de ese crimen, nada borrará al individuo como crimen. La escritura es en consecuencia el principio que instaura y a partir del cual, en todo caso, va a instaurarse el criminal como criminal. La escritura funda el exceso último y desde ese momento, desde el momento en que pone al individuo en ese punto extremo, ¿se

puede en los hechos seguir hablando de crimen? Si no hay remordimiento, si el individuo no puede en ningún caso reparar el crimen que ha cometido, si ningún castigo puede realmente alcanzarlo, si su conciencia no lo reconoce como criminal, entonces, el crimen mismo se borra y el individuo aparece, surge a sus propios ojos y a los ojos de los otros, no en modo alguno como el criminal que ha pasado por encima de las leyes, sino simplemente como el singular absoluto, aquel que es singular sin relación con los demás, y el crimen se borra en beneficio de una noción que es central en Sade: la noción de irregularidad.

Es así que la escritura, que ya ha borrado entonces unos cuantos límites, borra ahora el último de ellos, el límite entre lo criminal y lo no criminal, entre lo que está permitido y lo que no lo está, e introduce la irregularidad en el mundo indefinido. Podemos en ese momento comprender mejor lo que Sade quiere decir cuando dice: «Escribo para decir la verdad». En efecto, decir la verdad no es para él, está claro, decir algo verosímil a la manera de los novelistas del siglo XVIII; ya hemos convenido en ello. Decir la verdad quiere decir, para Sade, poner el deseo, el fantasma, la imaginación erótica, en una relación con la verdad que sea tal que para el deseo ya no haya ningún principio de realidad capaz de oponérsele, capaz de decirle no, capaz de decirle: «Hay cosas que no conseguirás», capaz de decirle: «Te engañas; no eres sino fantasma e imaginación». En efecto, una vez que la escritura, al obedecer íntegramente al deseo, trabajar el deseo, multiplicarlo, rechaza el principio de realidad, la verificación del fantasma ya no es posible; es decir que todo fantasma se torna verdadero y la imagen misma se convierte en su propia verificación. O, mejor, la única verificación posible es el hecho de pasar más allá de un fantasma y encontrar otro.

Segundo, la escritura hará que el deseo entre en el orden de la verdad, puesto que en la medida en que permite borrar todos los límites del tiempo y, por consiguiente, introducir el deseo en el mundo eterno de la repetición, el deseo no es lo que existe en un momento dado y luego desaparece. Gracias a la escritura, el deseo ya no es aquello que, existente en un momento dado y verdadero entonces, será falso a continuación; no es lo que se revela quimérico al final de la vida y en el instante de la muerte, porque ya no hay muerte, porque ya no hay final de la vida, porque estamos a perpetuidad en la repetición. Y, en consecuencia, la supresión de esa barrera del tiempo, la instauración de un mundo repetitivo, garantizan que el deseo sea siempre verdadero y nada pueda jamás invalidarlo.

Tercero, la escritura introduce el deseo en el mundo de la verdad, porque borra para él todas las fronteras y todos los límites de lo lícito y lo ilícito, lo permitido y lo no permitido, lo moral y lo inmoral; la escritura introduce el deseo en un espacio que es el de lo posible indefinidamente posible y siempre ilimitado. La escritura permite a la imaginación y el deseo no tropezar nunca más con otra cosa que su propia individualidad singular. Permite al deseo, en cierta forma, estar siempre a la altura de su propia irregularidad, sin que nada, nunca, pueda reprimirlo o tacharlo; el deseo

está siempre en el mismo nivel que su verdad. Como consecuencia de todas esas ilimitaciones producidas por el hecho de la escritura, el deseo va a convertirse en su propia ley; va a convertirse en un soberano absoluto que posee en sí mismo su propia verdad, su propia repetición, su propio infinito, su propia instancia de verificación. Ya nada puede decir al deseo: «Eres falso», ya nada puede decirle: «No eres la totalidad», ya nada puede decirle: «Lo que tú sueñas existe, pero también existe lo que se opone a ti». Ya nada puede decir al deseo: «Vives esto, pero la realidad te propone otra cosa». Gracias a la escritura el deseo se ha convertido, ha entrado definitivamente en el mundo de la verdad total, absoluta e ilimitada y sin impugnación exterior posible.

Así las cosas, verán que la escritura sadiana no se caracteriza en modo alguno por comunicar, imponer, sugerir a alguien las ideas o los sentimientos de otro; no se trata en absoluto de persuadir a alguien de una verdad exterior. La escritura sadiana es una escritura que, en realidad, no se dirige a nadie, y no se dirige a nadie debido a que no se trata de ningún modo de persuadir a nadie de una verdad que Sade tenga en la cabeza, que haya percibido o haya reconocido y que se imponga de la misma manera al lector y al autor. La escritura de Sade es una escritura completamente solitaria que, en cierto sentido, nadie puede comprender y a nadie puede persuadir. Y sin embargo, para Sade es absolutamente necesario que todos esos fantasmas pasen por la escritura en lo que esta tiene de material, por la escritura en lo que tiene de sólido, puesto que, como nos lo dice el texto de Juliette, es esa escritura material, hecha de signos puestos en una página que pueden leerse, corregirse y retomarse, y hacerlo indefinidamente, la que va a poner al deseo en ese espacio completamente ilimitado donde el exterior, el tiempo, los límites de la imaginación, las defensas y los permisos están definitiva y totalmente abolidos. La escritura, en consecuencia, es sencillamente el deseo que ha accedido por fin a una verdad ya no limitada por nada. La escritura es el deseo convertido en verdad, es la verdad que ha tomado la forma del deseo, del deseo repetitivo, del deseo ilimitado, del deseo sin ley, del deseo sin restricción, del deseo sin exterior, y es la supresión de la exterioridad con respecto al deseo. Sin duda es eso lo que la escritura lleva a cabo efectivamente en la obra de Sade, y es por eso que Sade escribe.

Segunda sesión

Acabamos de ver las razones por las cuales Sade utilizaba y escribía sus ensoñaciones, y cuáles eran, en el plano de su escritura, las relaciones entre el deseo, el fantasma, la ensoñación, la fantasmagoría erótica. Ahora vamos a desplazar un poco el punto de análisis e intentar ver la significación que Sade da, no tanto a sus discursos teóricos, sino a la alternancia que encontramos de manera regular en sus textos entre los discursos teóricos y las escenas eróticas (llamaré «escenas» los pasajes en los cuales Sade explica y describe toda la combinatoria sexual a la que se entregan los participantes y los personajes de sus novelas, y llamaré «discursos» los largos pasajes teóricos que, con la exactitud de un péndulo, alternan regularmente con las escenas eróticas). En todo caso, si les parece, es de ese problema, el de la alternancia entre el discurso y la escena, que me gustaría partir. Esta alternancia no sólo es visible sino obsesiva, porque cada escena es precedida con una regularidad mecánica por un discurso teórico que, a su vez, es seguido por una escena, y esto a lo largo de los diez volúmenes de *Justine* y de *Juliette*.[59] En el caso de *Las 120 jornadas de Sodoma* la mecánica se organiza por anticipado, porque algunas horas de la jornada se reservan de manera muy explícita para los discursos, en tanto que otras quedan reservadas a las escenas de erotismo. ¿Qué significa este principio de alternancia? Ese es el tema que querría examinar.

La primera idea o explicación que se nos ocurre es desde luego muy simple. Después de todo, ¿los discursos que alternan con escenas eróticas no se incluyen para decir la verdad sobre estas? Las escenas representarían las cosas, los actos; las prácticas representarían la sexualidad en su dramaturgia, su teatro, y los discursos vendrían *a posteriori*, o antes, para explicar lo que sucedió, decir la verdad, mostrar, justificar lo puesto en escena en los pasajes precedentes o ulteriores. Ahora bien, lo sorprendente, con todo, cuando miramos un poco esos discursos, es que Sade no explica, no procura jamás explicar qué es la sexualidad; cómo es posible, por ejemplo, que uno desee a su madre o cómo es posible que sea homosexual, o por qué desea matar a los niños pequeños, etc. En fin, todo lo que podría, en el nivel de una psicología o una fisiología o sencillamente de una explicación naturalista, dar cuenta de lo que en efecto se relata, todo lo que podría retranscribir en términos de explicación verdadera lo presentado bajo la forma de una escena, no lo encontramos nunca en los discursos de Sade. Los discursos no hablan del deseo; no hablan de la sexualidad, la sexualidad y el deseo no son objetos del discurso. Los objetos del discurso de Sade son otra cosa: la cuestión pasa por Dios, las leyes, el contrato social, qué es un crimen en general; pasa por lo que son la naturaleza, el alma, la inmortalidad, la eternidad. Son esos los objetos presentes en el discurso sadiano; el deseo, por su parte, no está presente en ellos como objeto. Ahora bien, por otro lado —y esta segunda observación, junto a la primera, nos servirá de punto de partida—,

existe sin embargo entre el deseo, que, entonces, no está presente como objeto en el discurso, y el propio discurso, un lazo que es evidente, casi fisiológico, porque el discurso de Sade tiene lugar sea antes de la escena, sea después. Si tiene lugar antes de la escena, sirve en cierta forma para construir el teatro donde ella se desarrollará. Por ejemplo, al final de *Juliette* se cuenta la violación de la pequeña Fondange, una niña puesta en manos de Juliette y a quien esta despoja de sus bienes, antes de despojarla de su ropa, violarla y masacrarla. Antes de esta escena hay un extenso discurso sobre el contrato social, sobre las relaciones de obligación que puede haber entre los individuos y sobre el carácter más o menos vinculante que puede ligar a los individuos entre sí. En cierto modo es el teatro teórico en el cual va a desarrollarse la escena, porque la pequeña Fondange ha sido entregada por su madre a Juliette, que ha prometido ocuparse de ella, conservarle sus bienes y casarla, cosa que por supuesto no hace. Ahora bien, al final de ese extenso discurso, que es una puesta en escena teórica de la pieza que va a desarrollarse, ¿qué pasa? Pasa que, por el hecho mismo del discurso —en el que sólo se trató, no obstante, de la obligación en general, los deberes de reciprocidad, el contrato, la legislación, la criminalidad, etc.—, al término de ese discurso puramente teórico, los interlocutores, quienes están discutiendo, llegan a un nivel de excitación sexual tan grande, por el solo hecho de esa discusión teórica, que hacen desde luego lo que vemos suceder (y con lo que ni soñaron, sin embargo, en el discurso, que era completamente abstracto y estaba consagrado a la ley, etc.), y esto basta para llevarlos al grado supremo de la excitación sexual.

En otros episodios el discurso no precede a la escena, la sigue. Pasa algo (Bressac viola a su madre) y hay un discurso para explicar, por ejemplo, por qué y cómo las relaciones familiares no deben tomarse en serio, y largas consideraciones sobre la familia, a cuyo término las personas vuelven a elevarse, por el mero hecho de ese discurso teórico, a tal cumbre de excitación sexual que no pueden sino volver a empezar con lo que ya hicieron, y de ese modo se observa el funcionamiento del discurso como motor y principio del deseo. En cierta forma, el discurso se liga al deseo en el nivel mismo de su mecánica; la mecánica del discurso arrastra la mecánica del deseo, y cuando esta llega a su término, el discurso retoma la palabra y, de alguna manera, reactiva el deseo, de tal suerte que uno se liga a otro en el nivel de su mecanismo interno, aun cuando el deseo no está presente en el discurso. El discurso de Sade no es pues sobre el deseo; es un discurso con el deseo, a raíz del deseo, es un discurso antes o después del deseo, es un discurso que hace las veces del deseo antes de que este aparezca o después de que desaparezca; es el vicario del deseo. El discurso y el deseo tienen por lo tanto el mismo lugar y se encadenan entonces uno a otro, sin que el primero esté por encima del segundo para decir su verdad. Este tema, es decir, el hecho de que el discurso no diga la verdad sobre el deseo, sino que discurso y deseo se encadenan, que verdad y deseo se encadenan uno a otro conforme a determinada mecánica, es el que querría desarrollar.

Primera pregunta, entonces: ¿qué encontramos en esos discursos? ¿Qué dicen? En el fondo, dicen siempre lo mismo… Los discursos de Sade dicen exactamente, no la misma cosa, sino las mismas cuatro cosas, tanto a lo largo de los diez volúmenes de *Justine* y *Juliette* como de *Las 120 jornadas* y todas las otras obras de Sade. Es como una especie de poliedro de cuatro caras que los personajes relanzaran en perpetuidad y que cayera ora sobre una cara, ora sobre otra, o que a lo largo de un discurso, llegado el caso, rodara sucesivamente sobre las cuatro caras, todas ellas fáciles de determinar. Cada una de esas caras expresa una constatación de inexistencia.

La primera cara, la base de todo ese poliedro, es desde luego esto: Dios no existe, y la prueba de que Dios no existe es que es enteramente contradictorio. Se dice que Dios es todopoderoso, pero ¿cómo es posible que su voluntad pueda ser contrarrestada a cada instante por la voluntad de los hombres? Por lo tanto es impotente. Dios, se dice, es libre, pero de hecho los hombres son libres de no hacer lo que Dios quiere; ¡por lo tanto Dios no es libre! Se dice que Dios es bueno, pero basta con ver cómo va el mundo para advertir que no es bueno sino malo. Y por lo tanto Dios no existe, primera constatación, porque es contradictorio.

Segunda constatación: tampoco el alma existe, porque es contradictoria. En efecto, si está ligada al cuerpo, si está sometida al cuerpo, si pueden invadirla el deseo o la emoción, se deduce que es material. Si nace con el cuerpo, si aparece en el mundo al mismo tiempo que el cuerpo, se deduce que es material. Si nace con el cuerpo, si aparece en el mundo al mismo tiempo que el cuerpo, se deduce que no es eterna como dicen, y por lo tanto es perecedera. Si el alma es culpable cuando ha cometido un pecado, ¿cómo es posible que un día ese pecado se perdone y ella vuelva a ser inocente? En cambio, si el alma está resuelta a hacer lo que hace, ¿cómo es posible que se la condene? Etcétera. Toda una serie de paradojas que tienden a mostrar que el alma es contradictoria en sí misma y, por consiguiente, no puede existir.

Tercera constatación de inexistencia: el crimen no existe. En efecto, el crimen sólo existe a los ojos de la ley; donde no hay ley, no hay crimen. Cuando la ley no prohíbe una cosa, esta no puede existir como crimen. Ahora bien, ¿qué es la ley, si no lo que algunos individuos han decidido, y en beneficio exclusivo de su interés? ¿Qué es la ley sino la expresión de una conjura de algunos individuos en su propio interés? Y, por consiguiente, ¿cómo puede decirse que el crimen es malo, si es simplemente lo que se opone a la voluntad de algunos y a lo sumo a su hipocresía?

Cuarta constatación de inexistencia: la naturaleza tampoco existe o, mejor dicho, existe, pero sólo bajo el modo de la destrucción y, por ende, de la supresión de sí misma. En efecto, ¿qué es la naturaleza? La naturaleza es lo que produce los seres vivos. Ahora bien, ¿cuál es la característica de los seres vivos sino precisamente morir? Morir o bien por una fatalidad natural que es la de su envejecimiento, lo cual

prueba que la naturaleza no puede hacer otra cosa que destruirse a sí misma, o bien por la muerte debida a la violencia de los otros individuos, creados asimismo por la naturaleza con su violencia, su maldad, su apetito, su antropofagia, etc. Y por consiguiente, vuelve a ser la naturaleza que se destruye a sí misma; en consecuencia, la naturaleza es siempre destrucción de sí, pese a lo cual la naturaleza de cada individuo lo lleva a tratar de conservarse. En todo individuo la naturaleza ha inscrito esa necesidad de conservación; ahora bien, si es una ley de la naturaleza que los seres se conserven, ¿cómo es posible que sea una ley de la naturaleza que los seres mueran, mueran por obra de sí mismos o de otros? Por consiguiente, encontramos aquí, en esta necesidad de los seres de conservarse y en la fatalidad que los condena a la muerte, algo que ahonda en el corazón mismo de la naturaleza una contradicción en la que esta desaparece.

Cuatro tesis de inexistencia, entonces: Dios no existe, el alma no existe, el crimen no existe, la naturaleza no existe; y estas cuatro tesis se repiten indefinidamente a lo largo de toda la obra de Sade, bajo todas sus facetas, con todas sus consecuencias y sobre la base de todas sus hipótesis. Ahora bien, las cuatro tesis definen con exactitud lo que podríamos llamar existencia irregular en Sade. En efecto, ¿qué es un individuo irregular en el sentido sadiano? Es aquel que, de una vez por todas, plantea el cuádruple principio de la cuádruple inexistencia; un individuo que no reconoce ninguna soberanía por encima de él: ni la de Dios, ni la del alma, ni la de la ley, ni la de la naturaleza. Es el individuo que no está ligado a ningún tiempo, a ninguna eternidad, a ninguna inmortalidad, a ninguna obligación, a ninguna continuidad, que supera el instante no sólo de su vida sino de su deseo. La existencia irregular es la existencia que no reconoce ninguna norma, ni una norma religiosa procedente de Dios, ni una norma personal definida por el alma, ni una norma social definida por el crimen, ni una norma natural. Para terminar, la existencia irregular es la existencia que no reconoce ninguna imposibilidad; si no hay Dios alguno, identidad personal alguna, naturaleza alguna, coacción humana alguna de una sociedad o una ley, ya no hay entonces diferencia entre lo posible y lo imposible. En el fondo, la existencia irregular, es decir la existencia de Juliette, es decir la existencia de los héroes sadianos, es la existencia a la que todo puede sucederle más allá de las normas y en el recomienzo discontinuo de todos los instantes. Hasta aquí, pues, el primer señalamiento de lo que son esos discursos, discursos de cuatro tesis negativas que definen la existencia irregular del personaje sadiano.

A partir de aquí podemos tratar de plantear la cuestión de la función de esos discursos. ¿Para qué sirven? ¿Por qué estos discursos con sus cuatro tesis negativas? ¿Por qué aparecen? ¿Qué juego juegan y cómo se ligan al deseo por esa suerte de mecánica cuyo efecto y símbolo es la excitación sexual de los personajes al final de los discursos? Propongo a título de hipótesis replantear y aislar cinco funciones de estos discursos sadianos.

Primera función: es clara y evidente y está llena de sentido. Los discursos aparecen antes de las escenas de orgía y desenfreno, antes de los crímenes. ¿Por qué? Para hacer que el personaje no renuncie a nada de sus deseos, a ninguno de sus deseos, y no deje escapar ninguno de los objetos que podría tener en la mira. En el marco de esta primera función, los discursos, por tanto, tienen el papel:

1. de abolir todos los límites, borrar todos los límites con que el deseo pueda toparse, procurar que uno no renuncie a nada del deseo, y
2. procurar que uno no sacrifique jamás nada de su propio interés y, por consiguiente, no se sacrifique jamás al interés del otro.

En otras palabras, mis deseos deben cumplirse por entero; segundo, mi interés siempre debe prevalecer, y tercero, es absolutamente imperioso salvar mi existencia. Eso es lo que el personaje de Sade repite antes de comenzar la escena o la orgía, es lo que se repite a sí mismo, es lo que le dice al otro para convencerlo y arrastrarlo hacia él: «No renunciarás a nada de tus deseos, no sacrificarás en nada tu interés, siempre considerarás tu vida como un absoluto». Si observamos un poco esta primera función muy simple y muy evidente del discurso, nos percataremos de un modo u otro de que ese discurso que se da como discurso filosófico, como larga demostración de cuatro inexistencias, es con todo bastante sorprendente porque, en el fondo, es la inversión término por término de la función del discurso filosófico, ideológico, de Occidente.

En Occidente el papel del discurso, o del discurso ideológico, era un papel castrador. En efecto, desde Platón se ha tratado de definir, de fundar la identidad del individuo en la renuncia a una parte de sí mismo. Desde la época griega, el discurso filosófico y religioso siempre fue, a grandes rasgos, el siguiente: sólo serás totalmente tú mismo en tanto y en cuanto renuncies a una parte de ti. Así, en principio, no serás reconocido por Dios, no serás nombrado por él, no serás llamado por él, no serás elegido y escogido eternamente por él; la eternidad no pronunciará tu nombre a menos que renuncies, que renuncies al mundo, al cuerpo, al tiempo, al deseo. E incluso (sigue diciendo ese discurso religioso y filosófico de Occidente) no tendrás un lugar en la sociedad, no serás alguien entre todos los otros, no recibirás un nombre, un nombre singular, para escapar por consiguiente a la calificación colectiva de criminal y loco; no tendrás un nombre y un renombre, sino en la medida en que existas individualmente y, por ende, sino en la medida en que renuncies, renuncies a tus deseos, a tu voluntad de matar, a tus fantasmas, a tu cuerpo y a la ley de tu cuerpo. El discurso filosófico, el discurso religioso, el discurso teológico, es un discurso castrador, y con respecto a él podemos decir que los discursos de Sade tienen una función de descastración, toda vez que se trata, no de superar el momento de la castración, sino de negarlo, de denegar y rechazar la castración misma. Y ello, por un muy simple juego de desplazamiento en las negaciones: el discurso sadiano niega todo lo que el discurso filosófico y religioso había querido afirmar. De una manera u

otra, el discurso filosófico y religioso de Occidente siempre afirmó a Dios, siempre afirmó el alma, siempre afirmó la ley, siempre afirmó la naturaleza. El discurso sadiano niega todo eso. A la inversa, el discurso filosófico de Occidente, a partir de esas cuatro afirmaciones fundamentales, de esa cuádruple aserción filosófica, había introducido el orden de la prescripción que era negativo: si Dios existe, no harás esto; como tu alma existe, no tienes derecho a hacer aquello; como hay una ley, renunciarás a tal o cual cosa; como existe una naturaleza, no deberás violarla. En otras palabras, el discurso filosófico occidental, a partir de cuatro aserciones fundamentales, cuatro afirmaciones fundamentales, introducía la negación en el orden de la moral, de la ley, en el orden de la prescripción. La metafísica occidental es afirmativa en el plano de la ontología; es negativa en el plano de la prescripción. A la inversa, el juego del discurso sadiano consiste en invertir la negación, negar todo lo que se afirmaba: Dios no existe. Por consiguiente, la naturaleza no existe, la ley no existe, el alma no existe y, por lo tanto, todo es posible y ya nada se niega en el orden de la prescripción.

Para esquematizar, podríamos decir que hay cuatro tipos de discursos. En primer lugar, si damos crédito a Freud, el discurso del inconsciente, que es completamente afirmativo. Afirma que las cosas son y al mismo tiempo afirma que el deseo desea; en consecuencia, dos afirmaciones en el nivel de la existencia y el deseo. En el otro extremo tenemos el discurso esquizofrénico, que niega todo. Nada existe (el mundo no existe, la naturaleza no existe, yo no existo, los otros no existen), y esa negación abarca la negación del deseo: no deseo nada. Tenemos pues el discurso del inconsciente completamente afirmativo y el discurso esquizofrénico completamente negativo. Tenemos el discurso ideológico o filosófico o religioso que, por su parte, afirma en el orden de la verdad (Dios, la naturaleza, el mundo y el alma existen) y niega en el orden del deseo («por consiguiente, no desearás; por consiguiente, renunciarás»). Y tenemos entonces, como cuarto discurso, el discurso libertino, que es lo inverso del discurso ideológico, y que también podríamos llamar discurso perverso. Es el discurso que niega todo lo que afirma el discurso filosófico, que niega por tanto en el orden de la prescripción y dice: Dios no existe, el alma no existe, la naturaleza no existe, luego yo deseo. Esa es, si se quiere, la primera función de este discurso, la de constituirse como discurso libertino, es decir, como discurso que desplaza el sistema de la negación dentro del discurso metafísico de Occidente, que por su lado cumple con respecto al deseo la gran función de la castración.

La segunda función del discurso de Sade es esta: en todos los textos sadianos, quien formula el discurso libertino es, claro está, el héroe positivo de Sade, esto es, el libertino mismo; pero en lo que concierne ya no al locutor sino a aquel a quien se dirige el discurso, el interlocutor, en unos cuantos casos sucede que este es simplemente la futura víctima. A la futura víctima se le dice: Dios no existe, y si te dejas convencer de esta verdad escaparás al suplicio. Ahora bien, lo curioso es que no

hay una sola víctima que se deje convencer y todas, pese a la amenaza evidente que pesa sobre ellas, se mantienen por completo sordas a ese discurso. Sade, sin embargo, presenta ese discurso no sólo como absolutamente verdadero en sus consecuencias, sino como absolutamente riguroso en su desarrollo, y no deja de repetir que no bien se le presta un poco de atención es imposible no convencerse. Con todo, en su novela, esa fuerza de convicción no parece surgir en modo alguno, porque en toda la obra de Sade no se ve jamás a nadie que se convenza. De hecho, los interlocutores, las personas a quienes se dirigen los discursos de Sade, son quizá las víctimas; pero el discurso sólo se dirige a ellas como blanco y de ninguna manera como verdaderos interlocutores. El verdadero interlocutor es el otro libertino que está presente, o que está ausente y que, por supuesto, queda tanto más convencido por ese discurso cuanto que ya ha admitido sus premisas fundamentales; y él mismo, por lo demás, ya ha enunciado ese mismo discurso algunas páginas antes. Así, la suerte ya está echada: el discurso se dirige entonces a título de blanco a la víctima, pero a título de interlocutor al otro libertino ya convencido. De modo tal que el discurso de Sade no ejerce una verdadera función de persuasión, sino algo muy distinto. En realidad, el discurso se dirige sin duda de libertino a libertino.

En definitiva, además, sería muy tedioso que las víctimas se convencieran, porque en ese caso ya no serían víctimas y no se podría jugar más con ellas; es preciso entonces que las víctimas no se convenzan, es preciso que el discurso no tenga una función persuasiva. El discurso se dirige pues a los otros libertinos, pero ¿para qué, si ya están convencidos? Creo que, en cierta forma, ese discurso actúa en esencia como un blasón, un signo de reconocimiento; sirve, en el fondo, para establecer un umbral de diferenciación entre los libertinos y las víctimas. En efecto, una de dos: o alguien admite las cuatro tesis, las cuatro negaciones fundamentales, y entonces es un libertino, o no las admite en su totalidad y su solidaridad, omite aunque sea una, sólo una, y por eso no es un verdadero libertino y se lo puede empujar al grupo de las víctimas. Por consiguiente, los cuatro discursos van a servir de signo, de prueba, en cierta forma de examen, de diferenciación, para saber si alguien está del lado de las víctimas o hay que ubicarlo del lado de los libertinos. Y de tal modo encontramos con frecuencia los famosos discursos que se despliegan en calidad de examen probatorio. Cuando Minsky, el gigante antropófago, conoce a la buena Juliette, le hace unas cuantas preguntas. Le pregunta: «No creerás en Dios, ¿no?». «Claro que no», responde Juliette y, aprobado el examen, Minsky reconoce que ella es libertina, libertina como él, por lo cual no va a ser violada. Sufrirá violencias, desde ya, pero no la matarán, no se la comerán, etc. Se incorpora entonces al bando de los libertinos.

A continuación, siempre en este mismo registro, una segunda variante en la función general de reconocimiento de los libertinos entre sí consiste en que estos se tienden trampas, para saber si se mantienen en el mismo grado de libertinaje. Se tienden trampas, se someten unos a otros a una suerte de exámenes, representan algo parecido a comedias teóricas. Podemos volver así a la escena relacionada con la

pequeña Fondange, que es una de las últimas de *Juliette*: Juliette se reencuentra con Noirceuil y no sabe si este ha mantenido su inclinación de ánimo y es tan libertino como siempre. Entonces, le dice:

> Acabo de recuperar a la pequeña Fondange, que me había sido confiada con todos los muy cuantiosos bienes de su madre; estoy decidida a devolverle esos bienes y concertarle el matrimonio suntuoso que prometí a aquella.

Al oírla, Noirceuil piensa que Juliette ha cambiado y comienza a desconfiar; con eso, al ver que Noirceuil no ha abandonado sus inclinaciones (dado que se inquieta y hasta se indigna al constatar esos buenos sentimientos), Juliette se tranquiliza. Se da cuenta de que Noirceuil se ha mantenido en el mismo nivel de libertinaje; con ello, ambos libertinos se reconocen. No han caído en la trampa que se habían tendido uno a otro.

La necesidad de tender trampas es grande, porque no hay que considerar que las cuatro tesis son, en cierta forma, los cuatro artículos de un dogma que se admita de una vez por todas; no son siquiera las consecuencias fatales y necesarias de un razonamiento impecable. En el fondo, estas cuatro tesis son tareas morales, y en todo momento un libertino, por mucho que lo sea, puede llegar a omitir una, porque es muy difícil mantenerlas todas sin olvidar ninguna, y pensarlas con mucha intensidad. Y en el transcurso de la historia de Juliette sucede, en efecto, que unos cuantos libertinos que se han pronunciado por las cuatro tesis omiten una, y por lo tanto dejan de ser verdaderos libertinos. Así, alguien que pese a todo no deja de ser notable, que se llama Cordely y que, durante una escena bastante fuerte, viola a su hija, la mata, la hace cocinar y se la come, alguien que, entonces, da signos de un libertinaje bastante grande, después de esa escena se retira a una pequeña habitación. Juliette lo espía para ver qué pasa y se percata de que Cordely está arrepentido de lo que ha hecho y ruega a Dios, por si acaso Dios existe, que le perdone lo que acaba de hacer. En consecuencia, Cordely ha omitido la primera tesis, acerca de la existencia de Dios. No es entonces un buen libertino, ya no es en modo alguno un libertino y le llegará el turno de ser asesinado. Es lo que le ocurre también a Saint-Fond, que mantiene durante cierto tiempo las cuatro tesis pero termina por omitir una, ya no la de la inexistencia de Dios sino la de la inmortalidad del alma. Saint-Fond hace esto: cuando una de sus víctimas está a punto de morir, la hace llevar a uno de sus gabinetes particulares, donde la obliga a proferir las más abominables blasfemias, unas blasfemias que, en caso de que su alma sea inmortal, implicarán su condena eterna. Y Saint-Fond dice:

> Pero este es un suplicio admirable, porque, de ser el alma inmortal, estoy seguro de haber hecho sufrir a mi víctima, no sólo durante toda su vida, sino durante todo lo que le queda por recorrer de eternidad.

Se trata, pues, del colmo del suplicio, ante lo cual Juliette y Clairvil hacen notar, con

justa razón, que esa eternidad del suplicio sólo es concebible siempre y cuando el alma sea inmortal; esto prueba que Saint-Fond ha omitido la tesis según la cual el alma es mortal, y, en consecuencia, deberá ser castigado… Y por eso, en efecto, Noirceuil lo sacrifica. Función, entonces, de blasón, función de reconocimiento, de distinción, función de prueba y de pruebas renovadas a perpetuidad.

Esta función de diferenciación es importante e implica, creo, dos series de consecuencias. Permite la afirmación de las tesis; la adhesión a esos discursos que vuelven a empezar sin cesar permite, pues, distinguir dos categorías de individuos: aquellos a quienes se llama víctimas, es decir, individuos que en cierta forma quedan al margen del discurso, fuera de él, que no se dejan y nunca se dejarán persuadir. Por el solo hecho de estar fuera del discurso, van a convertirse en una suerte de objetos infinitos; esto es, el deseo del libertino va a encarnizarse indefinidamente con ellos, a encarnizarse con su cuerpo, con cada pedazo de su cuerpo, con cada centímetro de su anatomía, con cada órgano. La violación, claro está, no es sino el primer episodio, y la cosa sólo terminará cuando la actividad del personaje sadiano se haya ocupado hasta de lo más profundo de su anatomía, cuando el individuo haya sido violado, cortado en pedazos, desmembrado, cuando le hayan arrancado las entrañas y devorado el corazón, cuando todo lo que está dentro de su cuerpo haya sido puesto afuera y no le quede ya una sola parte intacta. Se trata de la división al infinito, por el deseo del otro, del cuerpo de quien cae fuera del discurso. En otras palabras, si uno cae fuera del discurso, su cuerpo será indefinidamente un objeto de deseo, es decir que será un objeto de persecución, de partición, de despedazamiento, de desmembramiento; es la parcelación al infinito del cuerpo de quien está fuera del discurso. No bien uno está fuera del discurso, el cuerpo pierde su unidad, ya no tiene organización ni soberanía; el cuerpo ya no es uno, y de ese mero hecho resulta entonces la pululación indefinida de todos los objetos posibles de deseos que se cruzan, se multiplican y desaparecen frente a la violencia del otro. Hasta aquí, si les parece, lo que toca a la víctima.

En cambio, están por otro lado los libertinos, los interlocutores, es decir quienes están dentro del discurso, quienes admiten las cuatro tesis y se mantienen dentro de ellas. ¿Qué va a pasar con ellos, y qué va a pasar con su cuerpo? Para empezar, no van a morir. Entre ellos se entiende que, una vez que se ha reconocido en alguien al libertino, el hombre de las cuatro tesis, no se lo ha de matar. En cambio, se podrá hacer uso de su cuerpo y la persona misma deberá ofrecerlo, pero lo ofrecerá de una forma muy distinta. Va a dar la boca, va a dar el sexo, va a dar tal o cual parte de su cuerpo que complazca al interlocutor, pero en cierto modo el cuerpo siempre se brindará y deberá devolverse como una unidad orgánica. Quien utilice así el cuerpo del libertino —el otro libertino— deberá a su vez, de ser necesario, ofrecer una parte similar, simétrica u otra de su cuerpo; de todas maneras, se trata siempre de una parcelación no infinita (como en el caso de la víctima) sino orgánica. En el marco del discurso de las cuatro tesis, el libertino es para el otro libertino, no el objeto infinito

como la víctima, sino un objeto que llamaré objeto elemental. Ese discurso permite pues distinguir como objeto de deseo los objetos infinitos, indefinidamente masacrados y parcelados, y los objetos elementales, que por su parte van a dividirse, pero conforme a una anatomía y a fin de preservar la integridad del cuerpo y de la vida. El libertino no morirá por haber ofrecido su cuerpo, en tanto que la víctima morirá siempre bajo el efecto de la división al infinito. Por lo tanto el discurso tiene por segunda función esa distinción de dos tipos de objetos eróticos: el objeto-interlocutor u objeto elemental y el objeto-víctima u objeto infinito.

Aquí advertirán enseguida, y esta es la segunda serie de consecuencias, que surgen dos problemas bastante arduos. En efecto, en la primera función del discurso se lograba gracias a él hacer a un lado todo lo que podía limitar el deseo; ahora, sin embargo, resulta que esta segunda función, al distinguir dos tipos de objetos, la víctima y el interlocutor, introduce una limitación o, en rigor, dos limitaciones, porque por un lado el objeto-víctima, el objeto infinito, necesariamente va a desaparecer, a morir, a ser atomizado sin término, no quedará nada de él y llegará el momento en que el deseo que siento por esa víctima tropiece con el límite de la desaparición. La víctima ya no estará ahí para satisfacer el deseo y, por otro lado, tengo sin duda el derecho de disponer del interlocutor, en el sentido de que puedo tomar una parte de su cuerpo sin tener, pese a ello, el derecho de matarlo. El art. II de la Sociedad de Amigos del Crimen establece lo siguiente: el robo está permitido dentro de la sociedad, pero el asesinato sólo lo está en los serrallos, que eran los lugares donde estaban encerradas las víctimas. En ellos el asesinato es posible, pero entre los libertinos no puede haberlo; y cuando Juliette se marche del castillo de Minsky en Italia, donde ha estado encerrada y ha sido a la vez soberana, alguien le insinuará lo agradable que sería matar a su anfitrión. Juliette le responde que sí, sería muy agradable, pero, como Minsky es un libertino, no puede matarlo; no tiene derecho a hacerlo… Nos topamos aquí con otro límite del deseo. Dos límites, por consiguiente: si quiero conservar el objeto de mi deseo, es preciso que haga de él mi igual, que sea un libertino, y, a la inversa, si quiero que el otro sea una víctima, si quiero, por tanto, poseerlo sin término, lo mataré y el objeto desaparecerá. A partir de este problema vemos aparecer la tercera función del discurso de Sade, función que llamaré «de destinación».

En efecto, en todos esos discursos hay, de un modo u otro, algo muy paradójico. Bajo una u otra forma, el discurso es la repetición de las cuatro aserciones de inexistencia (Dios, el alma, el crimen[60] y la naturaleza no existen). Ahora bien, supongamos que Dios no existe: es obvio que nada de lo que la religión puede enseñarme o prohibirme tiene existencia; en consecuencia, todo eso no puede ser otra cosa que quimeras, ilusiones, errores, etc. Entonces, si Dios no existe, ¿puede haber para el libertino, convencido de esa inexistencia, un deseo cualquiera? ¿Por ejemplo, hacer el amor en una iglesia o gozar sobre una hostia? Si es verdad que el incesto, el crimen de incesto

no existe, ¿qué placer puede haber en hacer el amor de preferencia con alguien de la propia familia? Sin embargo, a cada instante vemos a los personajes de Sade experimentar el máximo de placer y de deseo en actividades de esta índole. Tomo en particular el episodio de Bressac: este le explica a Justine que, en el fondo, los lazos naturales de la familia no existen. Después de todo, ¿qué es una madre? ¡Nada de nada! Una madre es simplemente una mujer, que un día o una noche hizo el amor con alguien, experimentó un placer y de ese placer puramente personal resultó, en calidad de consecuencia fisiológica, el nacimiento del hijo. De este niño podrá decirse que ella lo alimentó, pero, de nuevo, alimentar a un niño no es más que satisfacer un instinto o una necesidad fisiológica y meramente animal; la mejor prueba es que las hembras de animales alimentan a sus crías. Se dirá acaso que el lazo maternal va más lejos, porque las madres se ocupan de sus hijos, de su educación, etc. A lo cual Bressac responde: no deja de ser un principio de vanidad; las madres desean que sus hijos tengan éxito, sean sabios, etc. Por consiguiente, si se quiere, y si consideramos en toda su extensión y su desarrollo lo que es el lazo de afecto de la madre con el hijo, no encontraremos nunca otra cosa que una sucesión de placeres (placer físico, necesidad fisiológica, placer de vanidad), y no hay nada, nunca hay nada que funde de ninguna manera, en su especificidad, un lazo maternal, un lazo madre-hijo que sea sagrado e intocable. Después de explicar esto, Bressac podría y debería decir que, en el fondo, si entre una madre y un hijo no hay lazos particulares, hacer el amor con la propia madre, o hacerlo con la criada, la prima o una extraña da exactamente lo mismo; la única diferencia podría estar en la belleza o la juventud de la persona elegida. Ahora bien, resulta que Bressac es un curtido homosexual y, por consiguiente, debería decir, después de todo, «que sea mi madre no impide que no la desee, como no deseo a ninguna otra mujer». Sin embargo, Bressac hace justamente una excepción —la única excepción de su vida— a su homosexualidad de principio y de práctica al elegir a su madre, pues el hecho de que lo sea genera en él una excitación erótica tan grande que comete con ella el acto de sodomía. Quiere decir entonces que el hecho de que sea su madre tiene, en el nivel de su deseo, un papel especial. El deseo se desencadena y se realiza porque se trata de su madre.

Podríamos retomar la misma cuestión con referencia al papa y a Dios. En la novela, bastantes páginas más adelante, Justine conoce al papa, comete atrocidades con él, claro está, y esas atrocidades son precedidas por un largo discurso del pontífice, que dice: «Dios, como sabéis, no existe. ¡Estoy muy bien situado para saberlo!». Y dicho esto toma a Justine de la mano y la lleva a hacer el amor sobre la tumba de San Pedro en la basílica consagrada a él. Ahora bien, si es verdad que Dios no existe, ¿dónde está el interés? ¡No parece el lugar más cómodo del mundo! Si el discurso racional suprime a Dios, el alma, la naturaleza, la ley (todo lo que debe respetarse en el mundo humano), ¿será entonces que, en el fondo, no suprime todos esos objetos privilegiados de libertinaje que son el insulto a Dios, la naturaleza escarnecida, las relaciones humanas agraviadas, etc.?

Creo que en esta etapa hay que estudiar con mayor detenimiento los discursos sadianos. Hay algunos, una cantidad muy reducida, que son discursos de tipo, digamos, dieciochesco, discursos «genéticos» en los cuales Sade dice:

> Dios no existe, es la imaginación nacida antaño del miedo que los hombres tenían frente a los fenómenos naturales, y así, poco a poco, a partir de esa inquietud y esa angustia primordial, se formó la imagen de Dios, y por consiguiente no tenemos que respetarla, ya que sólo se debía a eso.

Es el discurso típico del racionalismo agresivo de fines del siglo XVIII; pero es un discurso muy poco frecuente en Sade. El gran discurso de Sade se construye de manera muy distinta; se construye en sentido inverso. Consiste en decir, no: «Dios no existe, en consecuencia no es ni bueno ni malo», sino en decir: «Dios es malo y, por lo tanto, como Dios es malo y es contradictorio que Dios, todopoderoso, infinitamente bueno, etc., sea malo, es preciso que no exista». Y también dice, no: «El lazo maternal no existe; la madre es cualquiera y, por lo tanto, no hay que preguntarse si es buena o mala, si está bien o mal hacer el amor con ella». Dice:

> Mi madre se complació con mi padre; mi madre experimentó ese placer sin pensar en mí que debía nacer, por lo cual mi madre es mala y, si es mala, no es buena. Ahora bien, la esencia de la madre es ser siempre buena; por consiguiente la madre no existe.

En consecuencia, no es que Sade, sobre la base de la constatación o la afirmación de la inexistencia, deduzca el hecho de la indiferencia a la ley y la prohibición, sino que de la maldad de esos objetos en cuestión deduce finalmente su inexistencia, lo cual es muy diferente y plantea además una serie de problemas lógicos bastante difíciles.

A grandes rasgos, la trama del argumento es la siguiente: Dios es malo; ahora bien, ser malo es contradictorio con la existencia de un Dios perfecto, definido por su omnipotencia y su bondad. En consecuencia, Dios no puede ni debe existir. El discurso de Sade equivale pues a decir que cuanto más malo sea Dios, menos existirá, y que, si fuera bueno, existiría. Dios, malo, no existe, y si es aún un poco más malo, existe aún menos. La inexistencia deducida de la maldad crece con la maldad. Sade se vale del mismo argumento en lo referido a la naturaleza. No dice: «La naturaleza no existe, por lo tanto no tiene sentido decir que es buena o mala». Dice:

> La naturaleza destruye; pasa el tiempo creando seres, pero apenas los ha creado los condena a la muerte o los abandona: o mueren de vejez o los matan. De una u otra manera, la naturaleza condena a esos seres a morir, lo cual es contradictorio.

Está entonces en la naturaleza de las cosas que esos seres condenados a morir se vuelvan contra ella, y lo hagan de dos maneras. O bien se matan entre sí y, en ese caso, cuando un ser mata a otro hace lo que hace la naturaleza y, por lo tanto, obedece la ley natural, pero lo hace en lugar de aquella, lo cual es una manera de matarla (cada vez que mato a alguien tomo el lugar de la naturaleza, por consiguiente mato a la naturaleza). O bien el individuo se niega a dejarse matar, y conserva a la sazón lo

que ha hecho la naturaleza; obedece la ley natural, pero como la ley natural consiste en que los individuos vivos mueran, cuando un individuo vivo se niega a morir escarnece la naturaleza, porque también en este caso hace lo contrario de lo que hace ella. De todo este tejido de contradicciones, que son la consecuencia lógica de la maldad de la naturaleza, se concluye que esta no existe o, antes bien, que existe tanto menos cuanto más mala es; cuanto más destructiva sea, menos existirá. De este tipo de discursos, que consisten en decir: «Dios es malo, por tanto Dios no existe y cuanto más malo sea menos existirá; la naturaleza no existe porque es mala; las relaciones humanas no existen porque los hombres son malos», pueden sacarse unas cuantas consecuencias importantes.

La primera consecuencia es esta: la lógica de Sade es una lógica antirrusselliana o, si lo prefieren, no podemos imaginar nada más lejano a la lógica de Sade que la lógica de Russell.[61] Una de las formas, al menos, de la lógica russelliana indica esto: una proposición del tipo «la montaña de oro está en California» sólo puede ser verdadera o falsa a condición de poder descomponerla y decir, ante todo, que la montaña de oro existe, y a continuación que la montaña de oro está en California. Como ven, el razonamiento de Sade se apoya en una lógica exactamente inversa, porque no se trata de decir: «La naturaleza existe, *luego* la naturaleza es mala», sino de decir: «La naturaleza es mala, por lo tanto la naturaleza no existe». Se trata de extraer de un juicio de atribución el juicio de inexistencia referido al sujeto de atribución, lo cual es lógicamente inconcebible e impracticable, pese a lo cual está en el corazón de la lógica sadiana. Esta es, entonces, una lógica absolutamente ajena a la de Russell; es una lógica que, en igual medida, es ajena a la lógica cartesiana. En efecto, si comparan el argumento de Sade con el argumento ontológico de Descartes, verán que es exactamente el inverso. Efectivamente, la lógica de Descartes consiste en decir: Dios es perfecto; ahora bien, la perfección implica la existencia; por lo tanto, el Dios que es perfecto existe. Se trata de partir de un juicio de atribución y llegar a un juicio de existencia. Sade es anticartesiano, como es antirrusselliano, porque parte de un juicio de atribución, no para deducir de él una existencia, sino para deducir una inexistencia. En esa medida puede decirse que su lógica es rigurosamente monstruosa, porque entre la lógica «intuicionista» de Descartes, que se apoya por fuerza en la idea y la existencia de la idea, y por consiguiente en lo posible, y la lógica formalista de Russell, Sade logra construir una especie de lógica del todo inviable en términos lógicos: de un juicio de atribución llega a un juicio de inexistencia de aquello a lo cual se atribuye la cosa. Esas son, si se quiere, las primeras dos consecuencias del discurso sadiano, que, como vamos a ver a continuación, funciona dentro de toda la filosofía occidental de una manera absolutamente perversa y destructiva.

La tercera consecuencia es que esas monstruosidades inexistentes que son Dios, los otros, los crímenes, las leyes, la naturaleza, etc., no son en modo alguno ilusiones en el sentido del siglo XVIII. No son ilusiones porque respecto de una ilusión, una vez

descubierta, debemos sentirnos desde luego libres, y ya no tenemos nada que ver con el objeto cuyo carácter ilusorio hemos por fin comprobado. Eso es lo que hizo la crítica del siglo XVIII cuando demostró, por ejemplo, que Dios no existía o el alma era una ilusión. Una vez demostrado eso, uno quedaba liberado y ya no tenía nada que ver con ellos. Sade, por su parte, no hace de Dios, el alma, la naturaleza y la ley ilusiones, hace quimeras, lo que él llama «quimeras». La quimera no es lo que no existe, es lo que existe tanto menos cuanto más es lo que es. Dios es una quimera en el sentido de que existe tanto menos cuanto más se adecua a su esencia, cuanto más cerca está de ser lo que es y lo que debe ser; vale decir que existe tanto menos cuanto más malo es. Cuanto más se acerque Dios a su propia maldad, cuando más se aproxime la naturaleza a su encarnizamiento, menos existirán uno y otra. En tanto que la ilusión dieciochesca es lo que no existe y aquello de lo que uno debe deshacerse, la quimera sadiana es lo que existe tanto menos cuanto más es lo que es.

La cuarta y última consecuencia es que, si es cierto que Dios existe tanto menos cuanto más malo es, en el fondo, ¿qué es lo que va a aumentar su maldad, qué es lo que va a hacerlo cada vez más malo y, por ende, va a llevarlo a existir cada vez menos? ¿Qué es entonces esa maldad? La maldad de Dios es la maldad que hace que los hombres se maten unos a otros y nazcan personas virtuosas que son víctimas del maltrato de los demás; lo que hace que Dios sea malo es que hay libertinos que consiguen el triunfo del vicio a la vez que la virtud es perseguida. En suma, ¿qué es lo que hace que Dios sea cada vez más malo, qué es lo que agrava la maldad de Dios sino la existencia del libertino? Cuantos más libertinos haya, más libertino será el libertino, y la maldad de Dios no sólo quedará demostrada, sino que se realizará en los hechos. El libertino es la maldad de Dios hecha cuerpo; si es cierto que Cristo es la bondad de Dios encarnada, el libertino es pues el Cristo de la maldad de Dios, y cuantos más sean los libertinos, más malo será Dios. Pero acabamos de ver que cuanto más malo es Dios, menos existe; por consiguiente, la multiplicación de los libertinos y la multiplicidad del libertinaje van a asegurar cada vez más la no existencia de Dios. Se colige entonces que la no existencia de Dios no es una tesis teórica, afirmada de una vez por todas como una verdad que podría deducirse de un razonamiento y de la que, a su vez, fuera posible deducir ese razonamiento. La inexistencia de Dios es algo que se realiza a cada instante como maldad de Dios, como maldad de Dios en actos, en la persona y la conducta del libertino. Así, el deseo y la verdad, e incluso el deseo libertino y la verdad de que Dios no existe, están ligados en una relación que no es de ningún modo una relación de principio y consecuencia; es una relación mucho más compleja: por ser Dios malo, hay libertinos y, por consiguiente, hay deseos despiadados; y cuantos más sean los libertinos, más despiadados serán los deseos y más cierto será que Dios no existe. La verdad de que Dios no existe y la multiplicación de los signos están pues ligadas una a otra en una suerte de tarea indefinida. Multipliquemos nuestros deseos, multipliquemos nuestras maldades, agravemos sin cesar el carácter despiadado de nuestros deseos y Dios

existirá cada vez menos. El lazo de la verdad y el deseo efectúa la monstruosidad de la quimera por la cual esta, esa quimera que es Dios o que es la naturaleza, o que es la ley o que es el alma, se torna cada vez más monstruosa, o sea cada vez más quimérica, es decir que existe cada vez menos y, al existir cada vez menos, se vuelve cada vez más mala, cada vez más monstruosa, etc. Y así sucesivamente, sin que Dios caiga jamás en el silencio total, sin que Dios jamás desaparezca realmente del horizonte del deseo. La inexistencia de Dios se cumple a cada instante en el discurso y el deseo.

Podemos decir entonces que el deseo de Sade no suprime, como cabría temer, el objeto del deseo: el deseo y el discurso se encarnizan uno y otro con un mismo objeto. En el fondo, cuando les decía hace un rato que es curioso que los discursos de Sade hablen de Dios y no hablen de deseo, cuando hacía esta observación, olvidaba lo fundamental, a saber, que el discurso habla en efecto de Dios, pero el deseo también se dirige a Dios, y uno y otro, el discurso y el deseo, tienen efectivamente un mismo objeto: Dios en cuanto no existe y en cuanto es preciso destruirlo a cada instante… Y lo fundamental en el discurso sadiano es esto, ese lazo del discurso y el deseo. A partir de ahí, creo que es relativamente fácil deducir las dos últimas funciones del discurso en Sade.

En realidad, esas dos últimas funciones se enfrentan a las dos primeras y hasta cierto punto las limitan, las impugnan y las ponen en entredicho. Las dos primeras eran, pues, la función de descastración y la de diferenciación, de reconocimiento de los libertinos entre sí y en oposición a las víctimas. De las dos últimas funciones, la cuarta va a impugnar la segunda, la quinta va a impugnar la primera y, en medio de estas cuatro figuras, está la función tercera que acabo de explicar y que es, digamos, la de destrucción.

La cuarta función, función de rivalidad, es esta: los discursos de Sade son siempre los mismos. Es verdad, en efecto, que son siempre las mismas cuatro tesis las que se repiten sin cesar y de manera indefinida. Pero cuando las cosas se observan un poco más de cerca, uno se percata de que esos discursos varían, y lo hacen según diferentes factores. Varían en función de las situaciones. Por ejemplo, cuando se trata de apoderarse de la herencia de la pequeña Fondange, el discurso va a referirse a las relaciones entre los hombres, el carácter más o menos sagrado de las obligaciones, el contrato social, las sanciones aplicadas por la sociedad, etc., y cuando, al contrario, se trate, en el caso de Bressac, de desear a la madre, el discurso se ocupará entonces de las relaciones familiares. En consecuencia, el discurso varía según los objetos, varía asimismo según los individuos, y el discurso de estos va a variar según su carácter específico, su situación social, su educación.

Así, hay un discurso de la Dubois. La Dubois, como su nombre lo indica, es una mujer del pueblo, y su discurso va a ser a grandes rasgos el siguiente:

La naturaleza, al crear a los hombres, no se preocupó por hacerlos desiguales; los hizo a todos, en

> resumidas cuentas, conforme al mismo modelo. Es la sociedad la que crea la desigualdad. Es natural, por lo tanto, restablecer la igualdad a expensas de la sociedad. Ahora bien, como la sociedad no quiere, ya que ella misma se basa en una desigualdad, que los hombres sean iguales, la igualdad sólo podrá restablecerse por medio de la violencia.

Y ella hace toda una teoría de la violencia, la violencia necesaria para restablecer contra la sociedad una igualdad natural que se habría postulado en el origen. Es obvio que un sistema como ese sólo lo encontramos en la Dubois; no vamos a encontrarlo en los aristócratas que nos presenta Sade.

Tenemos igualmente el sistema del papa. El papa tiene un sistema muy particular que consiste en decir ante todo, claro, que Dios no existe. Para él no hay otro creador que la naturaleza, pero la naturaleza no es buena. Una furia destructiva la conforma por entero, la atraviesa por completo; en consecuencia, el hombre no puede hacer sino una cosa, sublevarse contra la naturaleza; y cada vez que una inclinación natural se presente en él, es deber del libertino rechazarla y hacer otra cosa y no lo que le dicta la naturaleza. De tal modo, y como la naturaleza es mala, el hombre deberá escarnecerla, rebelarse contra ella y, por ejemplo, no hacer hijos, para lo cual deberá practicar sistemáticamente la sodomía. ¿Qué va a producirse entonces? Si el hombre nunca practicara otra cosa que la sodomía, la humanidad llegaría a su destrucción definitiva y desaparecería, lo cual, señala el papa, es exactamente lo que desea la naturaleza, que sólo demanda una cosa: que la humanidad desaparezca; la mejor prueba de ello es la maldad perfecta que la naturaleza muestra con respecto a la humanidad. Como se verá, este sistema se ajusta con toda exactitud al papa, y precisamente al papa. En efecto, el papa predica, no a Dios, sino a la naturaleza, no la bondad universal, sino la maldad universal, no la salvación y la propagación de los individuos sino su destrucción, no la eternidad de la humanidad sino su desaparición definitiva, de tal modo que todas las funciones tradicionales del pontífice quedan invertidas dentro de su discurso.

Vemos asimismo el extraño sistema de Saint-Fond y varios otros sistemas, diferentes unos de otros. Por consiguiente, cuando observamos la textura misma de los discursos, cuando pasamos del nivel de las cuatro tesis generalmente admitidas a su puesta en práctica y la manera de explicitarlas, nos damos cuenta de que cada libertino tiene una forma determinada de ligarlas entre sí. Cada libertino tiene una forma propia de mostrar cómo se organizan esas tesis, cómo se fundan, qué puede justificarlas, las consecuencias que pueden sacarse de ellas y las prácticas criminales o sexuales que cabe deducir. No hay entonces un sistema general de Sade, no hay una filosofía de Sade, no hay un materialismo de Sade, no hay un ateísmo de Sade. Hay una pluralidad de sistemas que se yuxtaponen y sólo se comunican unos con otros a través de la red de las cuatro tesis de las que acabamos de hablar.

Esa red, esos cuatro elementos, permiten construir como otros tantos cristales diferentes discursos del todo específicos para una situación o para el individuo, y justamente sucede que Sade llama «sistema» a las distintas fisonomías adoptadas por

las cuatro tesis. Y con mucha frecuencia encontramos a un personaje que le dice a otro: «Háblame de tu sistema, explícame tu sistema, acabas de hacer esto, ¿por qué? Enuncia tu sistema, etc.». Y dicho sistema va a ser la cristalización particular en una situación y un individuo de las cuatro tesis de las que les hablaba. En consecuencia —y esto explica cómo se opone a la segunda esta cuarta función del discurso—, esos discursos van a permitir (además del hecho de tener una función de reconocimiento y de deslinde entre libertinos y víctimas) otra función consistente en distinguir en el interior mismo del grupo de los libertinos a los individuos que son irreductibles unos a otros, individuos que se van a caracterizar por su sistema, porque los sistemas no son los mismos para todos ellos. Así, no hay un sistema general del libertinaje: hay un sistema para cada libertino, y estos sistemas definen la singularidad o lo que Sade denomina la irregularidad de los individuos. Cada individuo es irregular y su irregularidad propia se manifiesta, se simboliza en su sistema. Ahora bien, los sistemas, en la medida misma en que son diferentes, en la medida en que hacen estallar el mundo solidario del libertinaje que parecía surgir de la segunda función, en la medida en que hacen estallar ese mundo continuo, cómplice y socio del libertinaje, hacen que los libertinos sean imposibles de sustituir unos por otros, imposibles de reemplazar unos por otros, y los aíslan a unos con respecto a otros.

Los libertinos, en consecuencia, van a tener sistemas más o menos fuertes, y según su sistema sea más fuerte o más débil, el libertino podrá ser vencido o, al contrario, triunfar sobre los otros libertinos. En definitiva, los sistemas aparecen como instrumentos entre los libertinos y, por lo tanto, en relación con la limitación que, como hemos visto hace un rato, afectaba su famosa libertad, dado que no tenían derecho a matarse unos a otros, advertimos en ese funcionamiento más fino del discurso que la obligación desaparece y que, a diferencia de los lobos, los libertinos se comen unos a otros. Un libertino puede matar a otro, y podrá matar a otro cuando su discurso sea más fuerte que el discurso del otro. Encontramos un muy bello ejemplo cuando Clairvil y Juliette deciden matar a Borghèse; ambas tenían una gran cómplice, una gran socia en el libertinaje, que era la princesa Borghèse. Se revela que esta tiene una tesis filosófica menos fuerte que las otras dos. Y como tiene una tesis filosófica menos fuerte, Borghèse va a creer que las relaciones que se entablaron entre las tres libertinas son sagradas y, en consecuencia, no va a desconfiar. No habrá de sostener hasta el final, por tanto, la tesis de que el crimen no existe y todo es posible; habrá de admitir que hay un crimen posible, matar a un camarada de libertinaje, y recula ante la posibilidad de franquear ese umbral. Su sistema, por ende, tiene un elemento más débil que el de Clairvil y Juliette, y estas dos aprovecharán justamente ese eslabón más débil del sistema, atacarán a Borghèse y le tenderán una trampa. Por su parte, la Borghèse, que no cree que los lazos del libertinaje puedan romperse, no verá la trampa y caerá en ella. Es la debilidad de su sistema la que habrá de permitir a las otras matarla. De tal modo, la ley que decía que los libertinos no podían atacarse unos a otros y no podían matarse unos a otros, no rige en definitiva

cuando se va al fondo de las cosas, puesto que, si es cierto que las cuatro tesis permiten a los libertinos reconocerse entre sí y los ponen, en relación con el deseo, en una posición muy diferente de la de las víctimas, no por ello es menos cierto que la diferencia que hay entre los sistemas constituidos sobre la base de dichas tesis habilita una lucha incesante, una lucha infinita entre los libertinos, que a la larga sólo dejará subsistir a uno solo de ellos: Juliette. Y así, Juliette, finalmente, sacrificará a todos sus camaradas de libertinaje: Clairvil, Saint-Fond y la Borghèse, claro, desaparecerán. Sólo quedará ella, Juliette, flanqueada, debido a razones que son además de puro libertinaje, por Noirceuil de un lado y por la Durand, que le sirve de criada, de otro. Tal es, pues, el cuarto papel del discurso sadiano. El quinto papel se deduce con mucha facilidad.

La quinta función del discurso es esta. Si es cierto que el discurso del que en un principio habíamos creído que distinguía a los libertinos de las víctimas también distingue a los libertinos entre sí, y es cierto que no es sólo un blasón de todos los libertinos frente a todas las víctimas, sino un instrumento de combate entre aquellos, el discurso va a exponer entonces al libertino a la muerte. Es decir que al enfrentar su discurso con el de los otros, el libertino puede correr el riesgo de morir y, además, no sólo deberá arriesgarse a morir, sino que tendrá que admitir, si lleva ese discurso hasta el final, que no sólo puede sobrevenirle la muerte, sino que esta es lo más maravilloso que puede pasarle. En efecto, si es cierto que la naturaleza no existe, que el alma no es inmortal, que Dios no existe y que no hay ningún verdadero crimen, ¿qué es entonces para alguien, incluso para un libertino, morir? ¿No es el colmo de la ofensa hecha contra la naturaleza, precisamente, ofrecerse a la muerte y aceptarla? La naturaleza, en efecto, nos creó, y no bien nos creó, nos abandonó, dejando en nosotros sólo la necesidad de vivir, única huella, en cierta forma, del gesto que hizo para crearnos. Una vez que renunciamos a esa necesidad de vivir y la convertimos en necesidad de morir, nos volvemos contra la naturaleza, la escarnecemos, cometemos con nosotros mismos el colmo del crimen que, por ser el colmo del crimen, también es por supuesto el colmo del placer. Y en consecuencia alcanzaremos el máximo de excitación sexual tan pronto como aceptemos morir. Es así que todos los grandes libertinos de Sade, si bien hacen todo lo posible para no morir, sin embargo aceptan la muerte cuando es debido. Bressac está cerca, dice, de testimoniar por la […][62] hasta el martirio. Admite que si conociera a alguien más fuerte que él, aceptaría que ese hombre más fuerte dispusiera de él hasta hacerlo morir. Borghèse dice que sería feliz en el cadalso y, por lo tanto, cabe suponer que cuando Clairvil y Juliette la arrojen al volcán alcanzará, en el momento mismo en que su cuerpo se desgarra al golpear contra los peñascos, el colmo de la voluptuosidad. Juliette dice:

> Lo que menos temo en el mundo es que me ahorquen; ¿no sabes —dice, con la violencia de su lenguaje— que uno descarga al morir ahorcado? Si alguna vez me condenan, me verás volar con impudicia hacia la horca.

Y la Durand dice:

> Es imposible dudar de que la muerte, como necesidad de la naturaleza, debe convertirse en una voluptuosidad, porque tenemos la prueba convincente de que todas las necesidades de la vida no son sino placeres.

Y hay asimismo un personaje sorprendente, una sueca que pide a su amante que la mate; el amante no vacila, desde luego, ya que ella se lo pide, o, mejor, si vacila es porque él, que quiere hacerla sufrir, tiene miedo de que ella sienta demasiado placer al morir. Pero aplaca sus escrúpulos y la mata. Como verán, reencontramos entonces en esta quinta función, bajo una forma invertida, lo que encontrábamos en la primera, garante para el individuo de que no había límite alguno a su deseo, de que en cierto modo quedaría completamente descastrado, de que el universo entero entraría en el circuito de su narcisismo y de que jamás se sacrificaría nada de él mismo. La primera función del discurso garantizaba al individuo que ya no se le diría, por fin, «serás tú mismo si renuncias a esto o aquello», pero he aquí que la quinta tesis dice «el mayor placer que puedas encontrar en tu vida lo obtendrás el día en que tu propia individualidad desaparezca», y se constata entonces que la quinta tesis se opone a la primera.

Y vemos por lo tanto el edificio completo de las funciones del discurso sadiano, todas centradas en la tercera, que llamo «destructiva»; un edificio que se levanta con la función descastradora a la que se opone la función de autosupresión del individuo, y la función de reconocimiento o diferenciación a la que se opone la función de lucha, rivalidad y combate. Vemos al mismo tiempo que el análisis de estas cuatro funciones permite delimitar con claridad los conceptos que creo fundamentales en Sade: la función de descastración que permite definir con mucha exactitud lo que llamamos un libertino; la función de diferenciación que permite definir lo que llamamos una víctima; la función destructiva que permite definir lo que Sade llama «la quimera»; la función de rivalidad y lucha que permite definir lo que Sade llama «los sistemas» y, para terminar, la última función que permite definir al individuo o, antes bien, definir que el individuo no es nada en absoluto, de suerte que, a las cuatro tesis fundamentales de las que partimos, hay que agregar como consecuencia de la quinta función una quinta tesis que sería esta: el propio individuo no existe.

Para terminar, querría decir simplemente que hay que evitar con el mayor de los cuidados imponer a Sade dos modelos de lectura. El modelo freudiano, ante todo. En efecto, creo que es importante comprender que el papel del discurso de Sade no consiste en modo alguno en decir la verdad sobre el deseo. Sade no procura poner en marcha un análisis o una explicación de lo que es el deseo sexual, lo que es la sexualidad. En él, el deseo no es objeto de discurso racional; de hecho, discurso verdadero y deseo están en el mismo plano, profundamente articulados uno con otro. El discurso verdadero multiplica el deseo, lo profundiza, lo torna infinito, así como el

deseo hace cada vez más verdadero el discurso. No hay pues un nivel del deseo al que se superponga un nivel del discurso, un nivel de la naturaleza y luego una verdad que venga a esclarecer esa naturaleza. En realidad, discurso y deseo se encadenan y se entrelazan uno con otro; ninguno de los dos se subordina al otro. Están dispuestos en un orden que es, en verdad, el desorden mismo. Y en este sentido no creo que el discurso de Sade y el discurso de Freud puedan compararse. Si es cierto al menos que el discurso de Freud tiene la función y el papel de decir la verdad sobre el deseo, si es cierto que Freud quiso decir una verdad natural, psicológica o filosófica, no importa, si quiso decir la verdad sobre el deseo, entonces su discurso y el de Sade son rigurosamente incompatibles. Lo único que puede objetarse es esto: decir que el psicoanálisis no tuvo por papel, que Freud no quiso, decir la verdad sobre el deseo; decir que Freud no quiso tal vez ajustar el deseo a la verdad. El papel de una cura psicoanalítica, el papel del discurso en el campo del psicoanálisis, quizá no sea ajustar un deseo a un mundo de la verdad, sino rearticular el deseo y la verdad en sus relaciones fundamentales. En la cura psicoanalítica se trata quizá de restaurar la función deseante de la verdad y devolver al deseo la función de verdad. De ser así, no es Freud, entonces, quien debe permitirnos leer a Sade, sino Sade quien debe permitirnos leer a Freud, porque sin duda es eso lo que aquel hizo en su texto. Quiso no promover a la luz de la verdad un deseo que Occidente habría dejado en la mentira, la ilusión, la ignorancia; no es en absoluto eso lo que quiso hacer. Quiso restaurar la función deseante de la verdad; quiso mostrar la función de la verdad del deseo; quiso mostrar que verdad y deseo son como las dos caras de una misma cinta que gira indefinidamente sobre sí misma. Por lo tanto, creo que no hay que leer a Sade a la luz de ese tipo de concepción tradicional de Freud. No hay que decir: en Occidente nadie vio jamás lo que era el deseo, hasta que llegó Sade y dijo ya unas cuantas verdades sobre el deseo, y después llegó Freud y dijo otras verdades. Lo reitero, Sade no dice la verdad sobre el deseo, rearticula una con otro verdad y deseo.

El segundo modelo que hay que evitar para comprender a Sade es el marcusiano. En efecto, de manera muy esquemática podemos decir que, para Marcuse,[63] en un discurso verdadero se trata de liberar el deseo de todas las trabas que lo refrenan. El hombre marcusiano es el hombre que dice: lo que hacía hasta ahora con un sentimiento de culpa, sé de aquí en más que era inocente y, tras haber disipado todas esas ilusiones, voy a poder hacer con inocencia, es decir con felicidad, lo que hacía con culpa; e incluso puedo (lo que en el fondo es mejor para Marcuse) no hacerlo de ningún modo, porque el placer de castigarme por la culpa ya no existe. Y así, hago todo con plena inocencia o ya no hago nada; hay unas cuantas cosas que no hago más porque ya no tengo el placer de ser culpable, y las otras las hago inocentemente, sin culpa, vale decir, con plena felicidad. El hombre de Sade, en cambio, no dice nada de eso. No dice: liberémonos de todas las trabas que limitan y alienan el deseo. El hombre de Sade dice esto: sé que no tengo que tener remordimientos, pero corro un gran peligro. Y es que, si ya no tengo remordimientos, ¿voy a sentir aún placer al

cometer crímenes? Si ya no tengo remordimientos, ¿tiene aún el crimen existencia suficiente para que yo sienta, al cometerlo, el extremo del goce? Es preciso, pues, que siga sintiendo en el peor de los crímenes el colmo del placer. Y por consiguiente, para Sade, a diferencia de Marcuse, el lazo de la verdad y el deseo no se urde en absoluto en la inocencia recuperada y la culpa borrada, no se urde en absoluto en el orden por fin conquistado. El lazo del deseo y de la verdad en Sade sólo se efectúa en el crimen recurrente y el desorden permanente.

Creo en ese sentido que el pensamiento de Sade es aquello en relación con lo cual, a partir de lo cual, habría que comprender a Freud y Marcuse para resituarlos uno respecto del otro, en lugar de imponer al texto sadiano el modelo freudiano o el modelo marcusiano. Sade es quien efectivamente liberó el deseo de la subordinación a la verdad, en la cual siempre había estado atrapado en nuestra civilización. Sade es verdaderamente quien sustituyó el gran edificio platónico que ajustaba el deseo a la soberanía de la verdad por un juego donde deseo y verdad confrontan uno con otro, se enfrentan uno a otro, están mutuamente atrapados dentro de la misma espiral. Sade es quien liberó efectivamente el deseo respecto de la verdad; esto no significa, sobre todo, que haya dicho: «En fin, ¿qué importa la verdad con respecto al deseo?». Sade es quien dijo: «El deseo y la verdad no están subordinados uno a otro y no son disociables uno de otro». Sade es quien dijo: «El deseo sólo es ilimitado en la verdad, y la verdad sólo está en marcha en el deseo», y esto no significa en absoluto que, bajo la forma de una felicidad o una tranquilidad ahora recobradas, deseo y verdad vayan a formar por fin una figura definitiva. Significa que deseo y verdad van a multiplicarse sin término, en el encrespamiento, en el centelleo, en la continuación al infinito del deseo.

Trabajos e intervenciones de Michel Foucault sobre la literatura

Más allá de los extensos comentarios de Michel Foucault acerca de algunas obras literarias como las tragedias de Racine o *El sobrino de Rameau* en *Historia de la locura* (1961), su libro sobre Raymond Roussel de 1963, sus análisis sobre *Don Quijote* en *Las palabras y las cosas* (1966), e incluso «My secret life» en *La voluntad de saber* (1976) y «La onirocrítica de Artemidoro» en su *Historia de la sexualidad* (1984), es posible elaborar una lista de los prefacios, reseñas, entrevistas y artículos en los cuales se refiere a la literatura, al estatus del autor y hasta a su propia relación con la escritura.

Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, 2 vols., edición de Daniel Defert y François Ewald con la colaboración de Jacques Lagrange, París, Gallimard, 2001.

Reseñas, prefacios e introducciones

Sobre Jean-Claude Brisset, véase «Le cycle des grenouilles», *DE*, vol. I, texto n.º 9, 1962 [trad. cast.: «El ciclo de las ranas», en *7 sentencias sobre el 7.º ángel*, Madrid, Arena Libros, 1999].

Sobre Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, véase «Un si cruel savoir», *DE*, vol. I, texto n.º 11, 1962 [trad. cast.: «Un saber tan cruel», en *Entre filosofía y literatura: obras esenciales, I*, Barcelona, Paidós, 1999].

Sobre Roger Laporte, véanse «Guetter le jour qui vient», *DE*, vol. I, texto n.º 15, 1963 [trad. cast.: «Acechar el día que llega», en *Entre filosofía y literatura*, ob. cit.]; «Distance, aspect, origine», *DE*, vol. I, texto n.º 17, 1963 [trad. cast.: «Distancia, aspecto, origen» en *Entre filosofía y literatura*, ob. cit.], y «Un nouveau roman de terreur», *DE*, vol. I, texto n.º 18, 1963.

Sobre Gustave Flaubert, véase «Un fantastique de bibliothèque», *DE*, vol. I, texto n.º 20, 1964 [trad. cast.: «La biblioteca fantástica», *Estudios: Filosofía-Historia-Letras*, 9, verano de 1987].

Sobre Pierre Klossowski, véanse «La prose d'Actéon», *DE*, vol. I, texto n.º 21, 1964 [trad. cast.: «La prosa de Acteón», en *Entre filosofía y literatura*, ob. cit.]; «Le langage de l'espace», *DE*, vol. I, texto n.º 24, 1964 [trad. cast.: «El lenguaje del espacio», en *Entre filosofía y literatura*, ob. cit.]; «Pourquoi réédite-t-on l'œuvre de Raymond Roussel? Un précurseur de notre littérature moderne», *DE*, vol. I, texto n.º 26, 1964 [trad. cast.: «¿Por qué se reedita la obra de Raymond Roussel? Un precursor de nuestra literatura moderna», en *Entre filosofía y literatura*, ob. cit.], y «Les mots

qui saignent», *DE*, vol. I, texto n.º 27, 1964 [trad. cast.: «Sangran las palabras», en *Entre filosofía y literatura*, ob. cit.].

Sobre Stéphane Mallarmé, véase «Le *Mallarmé* de Jean-Pierre Richard», *DE*, vol. I, texto n.º 28, 1964.

Sobre Gérard de Nerval, véanse «L'obligation d'écrire», *DE*, I, texto n.º 29, 1964 [trad. cast.: «La obligación de escribir», en *Entre filosofía y literatura*, ob. cit.], y «À la recherche du présent perdu», *DE*, vol. I, texto n.º 35, 1966.

Sobre Jules Verne, véase «L'arrière-fable», *DE*, vol. I, texto n.º 36, 1966 [trad. cast.: «La trasfábula», en *Entre filosofía y literatura*, ob. cit.].

Sobre Maurice Blanchot, véase «La pensée du dehors», *DE*, vol. I, texto n.º 38, 1966 [trad. cast.: «El pensamiento del afuera», en *Entre filosofía y literatura*, ob. cit.].

Sobre Pierre Guyotat, véanse «Il y aura scandal, mais», *DE*, vol. II, texto n.º 79, 1970, y «Préface» a *My Secret Life*, *DE*, vol. II, texto n.º 188, 1977.

Análisis literarios

Sobre Georges Bataille, véase «Préface à la transgression», *DE*, vol. I, texto n.º 13, 1963 [trad. cast.: «Prefacio a la transgresión», en *Entre filosofía y literatura*, ob. cit.].

Sobre Maurice Blanchot, véanse «Le langage à l'infini», *DE*, vol. I, texto n.º 14, 1963 [trad. cast.: «El lenguaje al infinito», en *Entre filosofía y literatura*, ob. cit.]; «Introduction à *La Grammaire générale de Port-Royal*», *DE*, vol. I, texto n.º 60, 1969; «Qu'est-ce qu'un auteur?», *DE*, vol. I, texto n.º 69, 1969 [trad. cast.: «¿Qué es un autor?», en *Entre filosofía y literatura*, ob. cit.]; «Linguistique et sciences sociales», *DE*, vol. I, texto n.º 70, 1969 [trad. cast.: «Lingüística y ciencias sociales», en *¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012], y «L'écriture de soi», *DE*, vol. II, texto n.º 329, 1983 [trad. cast.: «La escritura de sí», en *Estética, ética y hermenéutica: obras esenciales, III*, Barcelona, Paidós, 1999].

Entrevistas

«Débat sur le roman», *DE*, vol. I, texto n.º 22, 1964; «Débat sur la poésie», *DE*, vol. I, texto n.º 23, 1964; «C'était un nageur entre deux mots», *DE*, vol. I, texto n.º 43, 1966; «Sur les façons d'écrire l'histoire», *DE*, vol. I, texto n.º 48, 1967 [trad. cast.: «Sobre las maneras de escribir la historia», en *¿Qué es usted, profesor Foucault?*, ob. cit.]; «Folie, littérature, société», *DE*, vol. II, texto n.º 82, 1970 [trad. cast.: «Locura, literatura, sociedad», en *Entre filosofía y literatura*, ob. cit.], y «Je perçois

l'Intolérable», *DE*, vol. II, texto n.º 94, 1971 [trad. cast.: «Percibo lo intolerable», en *El poder, una bestia magnífica: sobre el poder, la prisión y la vida*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012].

Sobre Sade, véanse «Les problèmes de la culture. Un débat Foucault-Preti», *DE*, vol. II, texto n.º 109, 1972 [trad. cast.: «Los problemas de la cultura: un debate Foucault-Preti», en *¿Qué es usted, profesor Foucault?*, ob. cit.]; «De l'archéologie à la dynastique», *DE*, vol. II, texto n.º 119, 1973 [trad. cast.: «De la arqueología a la dinástica», en *Estrategias de poder: obras esenciales, II*, Barcelona, Paidós, 1999]; «La fête de l'écriture», *DE*, vol. II, texto n.º 154, 1975; «À propos de Marguerite Duras», *DE*, vol. II, texto n.º 159, 1975 [trad. cast.: «A propósito de Marguerite Duras», en Hélène Cixous, *Entrevistas con Hélène Cixous: no escribimos sin cuerpo*, edición de Marta Segarra, Barcelona, Icaria, 2010]; «Le savoir comme crime», *DE*, vol. II, texto n.º 174, 1976; «La scène de la philosophie», *DE*, vol. II, texto n.º 234, 1978 [trad. cast.: «La escena de la filosofía», en *Estética, ética y hermenéutica*, ob. cit.]; «Entretien avec Michel Foucault», con Duccio Trombadori, *DE*, vol. II, texto n.º 281, 1980 [trad. cast.: «El libro como experiencia», en *La inquietud por la verdad: escritos sobre la sexualidad y el sujeto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013]; «Archéologie d'une passion», *DE*, vol. II, texto n.º 343, 1984 [trad. cast.: «Arqueología de una pasión», en *La prosa de Acteón, seguido de «Arqueología de una pasión»*, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1995], y «Le retour de la morale», *DE*, vol. II, texto n.º 354, 1984 [trad. cast.: «El retorno de la moral», en *Estética, ética y hermenéutica*, ob. cit.].

Referencias biográficas

Michel Foucault (1926-1984)

1946

Ingresa a la École Normale Supérieure, donde sigue las carreras de Filosofía y Psicología.

1955

Enviado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, se instala en Suecia, y luego vive en Polonia y Alemania.

1961

Historia de la locura en la época clásica.

1963

El nacimiento de la clínica.

1966

Las palabras y las cosas.

1969

La arqueología del saber.

1970

Es designado profesor en el Collège de France.

1971-1972

Interviene en el Grupo de Información sobre las Prisiones, que fundó junto con Pierre Vidal-Naquet y Jean-Marie Domenach.

1976-1984

Historia de la sexualidad (tres volúmenes).

1994

Dits et écrits (cuatro volúmenes).

1997

Comienzan a publicarse sus cursos en el Collège de France.

Nota sobre los textos

El lenguaje de la locura

En 1963 Foucault produjo cinco transmisiones dedicadas a los lenguajes de la locura en un programa radiofónico titulado *L'Usage de la parole* [El uso de la palabra], difundido por RTF France III nacional. Su director era Jean Doat, hombre de teatro y televisión, actor y escritor. Esas cinco transmisiones, a razón de una por semana durante cinco semanas, tuvieron respectivamente los siguientes títulos: «La folie et la fête» [«La locura y la fiesta»] (difundida el 7 de enero de 1963); «Le silence des fous» [«El silencio de los locos»] (14 de enero de 1963); «La persécution» [«La persecución»] (21 de enero de 1963); «Le corps et ses doubles» [«El cuerpo y sus dobles»] (28 de enero de 1963), y, por último, «Le langage en folie» [«El lenguaje como locura»] (4 de febrero de 1963). Se transcribe aquí la presentación de esta serie:

> Para hacer la historia de las sociedades occidentales, Michel Foucault utilizó sobre todo esa piedra de toque que es la locura. Cada sociedad, cada cultura, atribuye a la locura un lugar muy preciso y le prepara de antemano una estructura definida: así, el grupo de los llamados hombres «razonables» se delimita por oposición a los locos en función de sus interdictos.
> Esta serie de transmisiones se compone de cuatro partes. En la primera, el autor define los puntos de irrupción de la locura en el lenguaje. Analiza las diferentes formas de los lenguajes patológicos. Para ello, ha utilizado textos escritos por enfermos y leídos por actores, así como grabaciones de diálogos entre pacientes y médicos clínicos.
> En la segunda parte, Michel Foucault muestra cómo se ha representado la locura en el lenguaje. Con ese fin, estudia el personaje del loco en la obra de Shakespeare y de Corneille (Erasto, en *Melita*).
> En la tercera parte, aborda la experiencia de la sinrazón en el interior mismo del lenguaje y pone de relieve ciertos vínculos entre la experiencia literaria y la locura en escritores como Gérard de Nerval y Raymond Roussel. Este último fue atendido por el gran psicopatólogo Pierre Janet, que estudió su caso en uno de sus libros bajo el nombre de Martial.[64]
> Para terminar, Michel Foucault se ocupa de la locura artificialmente provocada. Nadie mejor que Henri Michaux podía ilustrar este último aspecto del lenguaje de la locura.

Hemos decidido reproducir aquí la segunda transmisión, consagrada al «Silencio de los locos»,[65] y la última, «El lenguaje como locura»,[66] debido a la estructura en espejo que producen y el lugar que la literatura ocupa en ellas, al contrario de las otras tres, más dedicadas a la cuestión exclusiva del lenguaje de los locos. Cuando Michel Foucault hace leer extractos literarios a los actores, omite citar la edición de referencia, lo que constituye una fuente de errores en la reproducción del texto leído. En el caso de la literatura extranjera, en la que se plantea el problema de la traducción, hemos recurrido a las ediciones de referencia de la Bibliothèque de la Pléiade disponibles en la época de las transmisiones de Foucault, sin dejar de respetar los cortes que él mismo efectuó sobre los textos, señalados por corchetes: […].

Literatura y lenguaje

En diciembre de 1964 Michel Foucault dicta en las Facultades Universitarias Saint-Louis, en Bruselas, una conferencia, «Literatura y lenguaje», dividida en dos sesiones. Apoyado en un análisis de la extraña «triangulación» que discierne entre el lenguaje, la obra y la literatura, Foucault retoma el conjunto de los temas que atraviesan sus escritos sobre literatura de esos comienzos de los años sesenta. En la primera parte de la conferencia, cuya tonalidad parece aún fuertemente marcada por la doble referencia a Georges Bataille y Maurice Blanchot, la experiencia moderna de la literatura, cuyo nacimiento sitúa históricamente Foucault en un período que va de fines del siglo XVIII a comienzos del siglo XIX, es descrita como la oscilación del lenguaje sobre sí mismo, de la que la obra sería a la vez cristalización y transgresión. En ella se convoca a figuras recurrentes en el trabajo de Foucault de esa década —Sade, Cervantes, Joyce—, así como a otras, más insólitas en el análisis foucaultiano: Proust, Chateaubriand, Racine o Corneille. La segunda parte de la conferencia, iniciada con una referencia insistente a los trabajos del lingüista ruso Roman Jakobson, explora más la pista de un «esoterismo estructural» capaz de trabajar la codificación misma del lenguaje. Una codificación que se expone a su propia recomposición: gesto eminentemente histórico y lingüístico, el de un estudio del ordenamiento del lenguaje en un momento y un lugar dados (a su manera, Foucault ya es aquí arqueólogo), y al mismo tiempo arriesgado, en las fronteras mismas de las determinaciones lingüísticas existentes, el de un desorden (o el de otro orden) en el que la experiencia moderna de la literatura encontraría su momento originario.

Conferencias sobre Sade

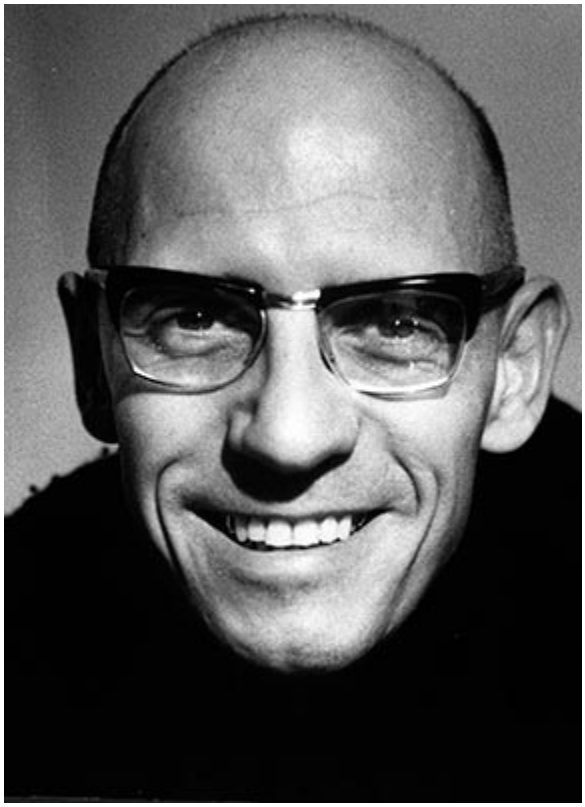
En marzo de 1970 Michel Foucault es invitado por el Departamento de Literatura Francesa de la Universidad del Estado de Nueva York en Búfalo a dictar dos conferencias, la primera sobre *Bouvard y Pécuchet*, de Flaubert, y la segunda sobre Sade o, mejor dicho, sobre *La nueva Justine, o Las desgracias de la virtud*, en cuanto este libro está, para el filósofo, íntegramente escrito bajo el signo de la verdad.

La copia dactilografiada de esta segunda conferencia y los diferentes manuscritos —según sabemos, hay tres legajos dedicados al análisis de *Justine*: el primero, de catorce páginas, titulado «Búfalo 1970»; el segundo, de cuarenta y siete páginas, titulado «Montreal primavera de 1971», y el tercero, de veintidós páginas, titulado «oct. 72»— indican que Foucault realizó su intervención sobre Sade en dos partes. La primera sesión se ocupa del problema de las relaciones entre verdad y deseo en Sade. La segunda anticipa las problematizaciones que, en noviembre de 1970, estarán en la base de *El orden del discurso*: en particular, la idea de que todo enunciado sobrentiende una lógica que obedece o, por el contrario, denuncia los criterios de identificación y admisibilidad sobre los cuales se apoyan en una época dada la categorización y la organización general de los saberes.

Desde *Historia de la locura*, la figura de Sade —el transgresor que padeció los juicios infamantes y la censura; el pensador de lo político y la verdad, que cuestiona la justicia del Antiguo Régimen— interesa a Foucault. Por lo demás, el divino marqués está muy presente en la reflexión de cierta crítica literaria de los años sesenta, y Foucault no será el único en ligar a la vez a Sade y Hölderlin, a Mallarmé y Kafka, a Lautréamont y Artaud. En esa época, Sade es una especie de topos u objeto privilegiado para los partidarios de una suerte de contramodernidad.

En las cincuenta y tres páginas de la copia dactilografiada de Búfalo cuya transcripción presentamos aquí, es más la idea de una economía compleja de los discursos la que actúa desde adentro en el análisis de Foucault. Pero no se detienen allí los «usos» de Sade, ya que Foucault hará de él un «sargento del sexo», promotor de un erotismo disciplinario que acompaña el despliegue de una racionalidad instrumental.[67]

En la transcripción dactilografiada de la conferencia, así como en los tres manuscritos, los términos «naturaleza», «escritura», «alma» o «ley» aparecen a veces con mayúscula inicial. Hemos decidido utilizar la caja baja para todos estos términos, con la excepción de «Dios» que, conforme al uso, mantiene la mayúscula.



MICHEL FOUCAULT. (Poitiers, Francia, 1926-París, 1984). Filósofo francés. Estudió filosofía en la École Normale Supérieure de París y, ejerció la docencia en las universidades de Clermont-Ferrand y Vincennes, tras lo cual entró en el Collège de France (1970).

Influido por Nietzsche, Heidegger y Freud, en su ensayo titulado *Las palabras y las cosas* (1966) desarrolló una importante crítica al concepto de progreso de la cultura, al considerar que el discurso de cada época se articula alrededor de un «paradigma» determinado, y que por tanto resulta incomparable con el discurso de las demás. Del mismo modo, no podría apelarse a un sujeto de conocimiento (el hombre) que fuese esencialmente el mismo para toda la historia, pues la estructura que le permite concebir el mundo y a sí mismo en cada momento, y que se puede identificar, en gran medida, con el lenguaje, afecta a esta misma «esencia» o convierte este concepto en inapropiado.

En una segunda etapa, Foucault dirigió su interés hacia la cuestión del poder, y en *Vigilar y castigar* (1975) realizó un análisis de la transición de la tortura al encarcelamiento como modelos punitivos, para concluir que el nuevo modelo obedece a un sistema social que ejerce una mayor presión sobre el individuo y su capacidad para expresar su propia diferencia.

De ahí que, en el último volumen de su *Historia de la sexualidad*, titulado *La preocupación de sí mismo* (1984), defendiese una ética individual que permitiera a cada persona desarrollar, en la medida de lo posible, sus propios códigos de conducta.

Otros ensayos de Foucault son *Locura y civilización* (1960), *La arqueología del saber* (1969) y los dos primeros volúmenes de la *Historia de la sexualidad: Introducción* (1976) y *El uso del placer* (1984).

Notas

[1] Doctor en Filosofía, investigador del Conicet. <<

[2] Michel Foucault, «La fête de l'écriture. Entretien avec J. Almira et J. Le Marchand», *Le Quotidien de Paris*, 328, 25 de abril de 1975, p. 13. Reeditado en *Dits et écrits, 1954-1988* [en lo sucesivo, *DE*], 4 vols., edición de Daniel Defert y François Ewald con la colaboración de Jacques Lagrange, París, Gallimard, 1994, vol. II, texto n.º 154; reedición en col. «Quarto», 2 vols., 2001, vol. I, pp. 1599-1602 (todas las referencias a *Dits et écrits* siguen esta última edición). <<

[3] Ibíd., p. 1602. <<

[4] Michel Foucault, *Dits et écrits*, París, Gallimard, 2001, vol. I, pp. 1599-1602. Cfr. nota 1 de p. 11. <<

[5] Jacques Almira, escritor, licenciado en Filosofía y Letras Clásicas, es autor de numerosas novelas y relatos; en 1975 recibió el premio Médicis por *Le Voyage à Naucratis*, París, Gallimard, 1975. <<

[6] Jean Demélier, escritor y pintor nacido en Poitiers en 1940, amigo de Samuel Beckett y Pierre Klossowski. Sus dos primeras novelas, *Le Rêve de Job*, París, Gallimard, 1971, y *Le Sourire de Jonas*, París, Gallimard, 1975, le granjearon el reconocimiento de la crítica. <<

[7] Véase Michel Foucault, «Vérité, pouvoir et soi», *DE* (2001), vol. II, texto n.º 362, p. 1598 [trad. cast.: «Verdad, poder y sí mismo», en *La inquietud por la verdad: escritos sobre la sexualidad y el sujeto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, pp. 231-238]. <<

[8] Denys Foucault, cit. en Philippe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros y Judith Revel (comps.), *Cahier Foucault*, París, L'Herne, 2011. <<

[9] Bibliotecario de la ENS de la *rue* d'Ulm y hermano del compositor Pierre Boulez. <<

[10] Según los documentos conservados en los archivos de la Alliance Française, disponibles en la biblioteca universitaria de Upsala. <<

[11] Daniel Defert, «Chronologie», *DE* (2001), vol. I, p. 43. <<

[12] Arlette Farge y Michel Foucault (comps.), *Le Désordre des familles: lettres de cachet des archives de la Bastille*, París, Gallimard, 1982, col. «Archives». <<

[13] Michel Foucault, «La vie des hommes infâmes» (1977), *DE* (2001), vol. II, texto n.º 198, p. 252 [trad. cast.: «La vida de los hombres infames», en *Estrategias de poder: obras esenciales*, t. II, Barcelona, Paidós, 1999, p. 406]. <<

[14] Michel Foucault, «Archéologie d'une passion» (1984), *DE* (2001), vol. II, texto n.º 343, p. 1418 [trad. cast.: «Arqueología de una pasión», en *La prosa de Acteón, seguido de «Arqueología de una pasión»*, Buenos Aires, Ediciones Del Valle, 1995]. <<

[15] Véase la bibliografía de Foucault sobre la literatura al final de este volumen. <<

[16] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, París, Gallimard, 1963, col. «Le Chemin» [trad. cast.: *Raymond Roussel*, México, Siglo XXI, 1973]. <<

[17] Michel Foucault, «Dire et voir chez Raymond Roussel», *Lettre ouverte*, 4, verano de 1962, reeditado en *DE* (2001), vol. I, texto n.º 10, p. 239. El destacado es nuestro. <<

[18] Louis Wolfson, escritor estadounidense nacido en 1931, a quien se diagnosticó muy tempranamente como esquizofrénico. Redactado en francés, su texto *Le Schizo et les langues*, aparecido en 1970 en Gallimard con prefacio de Gilles Deleuze, gozó de una considerable recepción crítica, como lo testimonia sobre todo el texto de Michel Foucault «Sept propos sur le septième ange», *DE* (2001), vol. II, texto n.º 73, pp. 881-893 [trad. cast.: *7 sentencias sobre el 7.º ángel*, Madrid, Arena Libros, 1999]. <<

[19] Jean-Pierre Brisset (1837-1919) fue pastelero, gramático, escritor, inventor, comisario de vigilancia administrativa en la estación de Angers, elegido «príncipe de los pensadores» e incorporado al santoral patafísico. André Breton, Jules Romains, Raymond Queneau y Michel Foucault serían lectores atentos de sus obras. Foucault reeditó *La Grammaire logique*, París, Tchou, 1970, con una introducción, «Sept propos sur le septième ange», ob. cit. <<

[20] Nombre de la colección de las Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales en que se publicó originalmente este libro. La colección se proclama «La voix des sciences sociales» [«La voz de las ciencias sociales»]. [N. del T.] <<

[21] William Shakespeare, *Le Roi Lear*, tercer acto, escena 2, trad. de P. Leyris y E. Holland, en *Œuvres complètes*, vol. II, París, Gallimard, 1959, col. «Bibliothèque de la Pléiade». © Éditions Gallimard (versión utilizada por Foucault en su transmisión). [Hemos transcripto la versión de Rolando Costa Picazo, *El rey Lear*, Buenos Aires, Colihue, 2004, pp. 73-76. N. del T.] <<

[22] La versión leída por los actores no es la que aparece aquí. Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche* (1949), vol. II, capítulo LXXIV, «Comment don Quichotte tomba malade, du testament qu'il fit, et de sa mort», trad. de C. Oudin y F. Rosset, revisada, corregida y anotada por J. Cassou, París, Gallimard, 1956, col. «Bibliothèque de la Pléiade», © Éditions Gallimard [original: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, vol. II, capítulo LXXIV, «De cómo don Quijote cayó malo, y del testamento que hizo, y su muerte», Buenos Aires, Planeta, 2000, pp. 1092-1098]. <<

[23] Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, edición de Jean Fabre, Ginebra y Lille, Droz-Giard, 1950 [trad. cast.: *El sobrino de Rameau*, en *Novelas: La religiosa-El sobrino de Rameau-Jacques el fatalista*, Madrid, Alfaguara, 1978]. <<

[24] Esperen y no vengan. Pensarán en Zerbina. Siempre se está en desacuerdo contigo. [N. del E.] <<

[25] Asilo de alienados del sexto distrito de París, fundado en 1557. [N. del T.] <<

[26] Mario Ruspoli (1925-1986), director, documentalista, fotógrafo y escritor de origen italiano que trabajó principalmente en Francia y realizó en particular, en 1962, *Regards sur la folie*, una película nacida de sus frecuentes visitas al hospital psiquiátrico de Saint-Alban. <<

[27] En francés, «*entendre*» significa tanto «escuchar, percibir mediante el oído», como «entender, captar mediante la inteligencia». [N. del T.] <<

[28] Michel Leiris, *La Règle du jeu*, vol. I, *Biffures* (1948), París, Gallimard, 1991, col. «L'Imaginaire», © Éditions Gallimard [trad. cast.: *La regla del juego. Tachaduras, I*, Barcelona, Días Contados, 2014]. <<

[29] *Paranroizeuses*, forma en que el oído infantil de Michel Leiris interpreta la expresión *paroles oiseuses*, palabras ociosas. [N. del T.] <<

[30] Pierre Antoine Augustin de Piis, *L'Harmonie imitative de la langue française, poème en quatre chants*, París, Impr. de Ph.-D. Pierres, 1785. <<

[31] Sobre Jean-Pierre Brisset, véase M. Foucault, «Sept propos sur le septième ange», ob. cit. <<

[32] Jean-Pierre Brisset, *La Science de Dieu, ou la création de l'homme*, en *Œuvres complètes*, prefacio y edición de Marc Décime, Dijon, Les Presses du Réel, 2001, col. «L'Écart absolu». <<

[33] El original reza así: «*Parole qu'est-tu donc? Je suis* Pi, *la puissance*, ar *qui revient en arrière*, ole *qui marche en avant*», donde *parole* se transforma en *pi-ar-ole*. La traducción literal del párrafo, en la que se pierde el juego de palabras, sería la siguiente: «Palabra, ¿qué eres, pues? Soy *Pi*, la potencia, *ar* que vuelve atrás, *ole* que camina hacia adelante». [N. del T.] <<

[34] Jean Tardieu, «Un mot pour un autre» (1951), en *La Comédie du langage*, en *Œuvres*, edición de J.-Y. Debreuille con la colaboración de A. Thurolla-Tardieu y D. Hautois, prefacio de G. Macé, París, Gallimard, 2003, col. «Quarto», © Éditions Gallimard. <<

[35] Michel Leiris, *Bagatelles végétales*, París, Jean Aubier, 1956, reeditado en *Mots sans mémoire* (1969), París, Gallimard, 1998, col. «L'Imaginaire», © Éditions Gallimard. <<

[36] Antonin Artaud, post scríptum de la carta del 29 de enero de 1924 a Jacques Rivière. <<

[37] Nos remitimos aquí al manuscrito, ya que la copia dactilografiada de la conferencia de Foucault es ilegible. <<

[38] Jean-François de La Harpe (1739-1803), escritor, dramaturgo y crítico francés de origen suizo, de notable erudición y anticlericalismo. <<

[39] Nos remitimos aquí al manuscrito, ya que la copia dactilografiada de la conferencia de Foucault es ilegible. <<

[40] Dostoievski, quien, en su novela *El doble*, explora precisamente esta temática que Foucault aprecia a tal punto que utiliza un largo extracto de ese texto en su emisión radiofónica «Le corps et ses doubles» [«El cuerpo y sus dobles»], difundida el 28 de enero de 1963 en el programa *L'Usage de la parole*, de Jean Doat. <<

[41] «Relatos encajables», dice el manuscrito preparatorio de Foucault. <<

[42] Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), crítico literario célebre por su manera de abordar, mediante un método *formalizado*, la obra literaria a través del prisma de la biografía de su autor. Contra esa óptica se levantaría Proust en su *Contra Sainte-Beuve*. Para Proust, si hay iluminación, proviene de la obra, para informar eventualmente sobre la vida de su autor, y no a la inversa. <<

[43] Roman Jakobson (1896-1982), lingüista ruso lector de Ferdinand de Saussure, que dará toda su amplitud a la lingüística al hacer de ella, en particular, la matriz del estructuralismo. <<

[44] El manuscrito de trabajo de Foucault dice lo siguiente: «La diferencia entre cualquier expresión (“Ayer me acosté temprano”) y esta frase: “Durante mucho tiempo me acosté temprano”, no radica en que la segunda sea más bella y adornada; radica en que, en el momento de pronunciarla, se corre oscuramente (por debajo de toda apariencia visible) cierto riesgo, el de que, después de todo, la expresión que así comienza tal vez no obedezca al código lingüístico». <<

[45] Jean Starobinski, filósofo e historiador de la literatura (nacido en Ginebra en 1920), es autor de numerosas obras; cuando Foucault dicta esta conferencia, la publicación de su libro *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, París, Plon, 1957 [trad. cast.: *Jean-Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo*, Madrid, Taurus, 1983], ya ha hecho época, y los trabajos que Starobinski consagra a las investigaciones de Ferdinand de Saussure sobre los anagramas contribuyen a fortalecer el vínculo entre análisis literario y lingüística estructural. <<

[46] Georges Dumézil (1898-1986), lingüista y políglota francés que, en particular, efectuó en *Mito y epopeya* (1968), su obra fundamental, un trabajo comparativo sobre las religiones y los mitos indoeuropeos, dentro de los cuales identificó estructuras narrativas comunes. <<

[47] Ferdinand de Saussure (1857-1913), lingüista suizo, fundador de la lingüística moderna. Su *Curso de lingüística general*, publicado tras su muerte, sentó las bases del estructuralismo e inspiró el conjunto de los trabajos de lingüística ulteriores, así como de muchas ciencias humanas (etnología, filosofía, análisis literario). <<

[48] Jean Starobinski, «Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, textes inédits», *Mercure de France*, febrero de 1964, pp. 243-262 [trad. cast.: *Las palabras bajo las palabras: la teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*, Barcelona, Gedisa, 1996]. <<

[49] Pasaje ilegible, tanto en la copia dactilografiada de la conferencia como en el manuscrito preparatorio. <<

[50] Johann Gottfried von Herder (1744-1803), poeta, teólogo y filósofo alemán. Señaló su oposición teórica al humanismo de las Luces, juzgado abstracto. Su visión de la historia es continuista: cada «época-nación» es por sí sola la plenitud de sí misma. En este aspecto, Herder elabora una filosofía muy diferente de la de Hegel, postulando el desarrollo de la Razón en la Historia. <<

[51] Georges Poulet (1902-1991), crítico literario belga perteneciente al grupo de Ginebra que reunía en especial a Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski y Jean Rousset. Opuesto al enfoque formalista de la crítica de su tiempo, Poulet es autor, particularmente, de *Études sur le temps humain*, París, Plon, 1949, y *Métamorphoses du circle*, París, Plon, 1961, al que Foucault hace referencia aquí. <<

[52] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau…*, ob. cit. <<

[53] Jean Rousset (1910-2002), crítico literario suizo especializado en poesía y literatura barrocas. La referencia exacta de la obra citada por Foucault es: *Forme et signification: essai sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, París, José Corti, 1962. <<

[54] El manuscrito continúa así: «Es el espacio de los objetos mallarmeanos por excelencia que son el ala o el abanico: abiertos, sustraen a la vida, ocultan, ponen fuera de alcance y a distancia: pero en otro sentido hacen ver, muestran la riqueza desplegada de su tesoro». <<

[55] Jean-Pierre Richard (1922), escritor y crítico. Especialista en los siglos XIX y XX, se consagra a mostrar el vínculo entre la lengua y la relación íntima con el mundo sensible. Aquí, Foucault hace referencia al libro que Richard dedicó a Stéphane Mallarmé, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, París, Seuil, 1961, y que él reseñó; véase Michel Foucault, «Le *Mallarmé* de Jean-Pierre Richard», *DE*, ob. cit. (2001), vol. I, texto n.º 28, pp. 455-465. <<

[56] Donatien Alphonse François, marqués de Sade, *Aline et Valcour, ou le Roman philosophique*, París, Girouard, 1793 [trad. cast.: *Historia de Aline y Valcour*, Madrid, Fundamentos, 1976]. <<

[57] Donatien Alphonse François, marqués de Sade, *Histoire de Juliette, ou Les Prospérités du vice*, en *Œuvres complètes*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1947-1972, vol. IV (1954), pp. 56-57 [trad. cast.: *Juliette, o Las prosperidades del vicio*, Barcelona, Tusquets, 2009]. <<

[58] Edición en castellano: *Ideas sobre la novela*, seguido de *El autor de los crímenes del amor contra Villeterque*, *Foliculario*, Barcelona, Anagrama, 1971. <<

[59] Es decir, de *La nueva Justine*. <<

[60] Lo que Foucault llama con anterioridad «la inexistencia de la ley». <<

[61] Bertrand Russell (1872-1970), lógico, epistemólogo y político británico. Matemático por formación, el autor de los *Principia mathematica* trabajó sobre la axiomática y los fundamentos de la lógica. La filosofía que es su resultado se califica de «científica», porque se asigna por objetivo aplicar el análisis lógico a los problemas filosóficos clásicos, como el conocimiento o la naturaleza de la mente. Russell es considerado el fundador de la filosofía analítica. <<

[62] Pasaje ilegible, tanto en la copia dactilografiada de la conferencia como en el manuscrito preparatorio. <<

[63] Herbert Marcuse (1898-1979), filósofo estadounidense de origen alemán, miembro de la escuela de Fráncfort. Muy influido por Hegel, Marx, Freud y Husserl, apunta contra los discursos represivos que adoptan la forma de la defensa del principio de realidad para defender una visión emancipada del hombre. <<

[64] Pierre Janet se refirió al caso de Roussel bajo el nombre de Martial en *De la angustia al éxtasis*. Martial era el nombre del personaje principal de *Locus Solus*, pieza y luego famosa novela de Raymond Roussel. Véase Pierre Janet, *De l'angoisse à l'extase: études sur les croyances et les sentiments*, vol. I, *Un Délire religieux: la croyance*, París, Félix Alcan, 1926, y vol. II, *Les Sentiments fondamentaux*, París, Félix Alcan, 1928 [trad. cast.: *De la angustia al éxtasis*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1991-1992]. [N. del E.] <<

[65] Esta emisión contó con el aporte de Roger Blin, René Clermont, Alain Cuny y Claude Martin; en sonido, Pierre Simon; asistente, Marie-André Armineau, y dirección, Jean Doat. <<

[66] Colaboraron en esta entrega Marguerite Cassan, Caroline Clerc, Roger Bret, René Farabet y Claude Martin; Samias Viski en el sonido; Marie-André Armineau en la asistencia, y Jean Doat en la dirección. <<

[67] Michel Foucault, «Sade, sergent du sexe», entrevista con Gérard Dupont, en *Dits et écrits*, ob. cit. (2001), vol. I, texto n.º 164, pp. 1686-1690 [trad. cast.: «Sade, sargento del sexo», en *Foucault va al cine*, edición de Patrice Maniglier y Dork Zabunyan, Buenos Aires, Nueva Visión, 2012]. <<